أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

فبراير ٢٠٠٦ - العدد ٢٤٦

المهمشون وأدب المقاومة

محمود إسماعيل - فريدة النقاش - السيد زهرة

مجدى توفيق - عيد عبدالحليم

الأغنية الوطنية من عرابى إلى ناصر



مصطفى صفوان والعبودية المختارة

حجاج الباى: تجليات النخل فى الجنوب

مصطفى العقاد: شعاع من نور

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الثانية والعشرون
العدد ٢٤٦ فبراير ٢٠٠٦



لوحة الغلاف للفنان الكبير :**حلمى التونى**

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى / مجلة [أدب ونقد] : داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا
شركة الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الالكترونى :

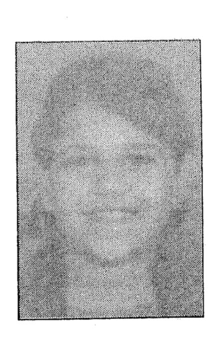
adabwanaqd@yahoo.com

موقع [أدب ونقد] على الانترنت : **adabwanaqd.4t.com**

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن ثمانى صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

المراسلات : مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالى القاهرة / هاتف ٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات



الرسوم الداخلية
للطفلة الفنانة: تقي مجمد السيد
(٨ سنوات)

أول الكتابة

«وجه كلب» كان ذلك هو عنوان العرض المسرحى الصينى فى الدورة السابعة عشرة لمهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

وكان عرضاً هجائياً بامتياز للوضع الراهن فى بلد يحقق أعلى معدل نمو فى العالم، وتغزو بضائعه كل الأسواق حتى قيل إنه ما من سلعة الآن فى العالم كله تخلو من مكون صيني، وفى الصين خمسة وخمسون مليون رجل أعمال، بينما ينتشر آخرون ويؤسسون شركاتهم فى غالبية بلدان العالم، وقد تحولت الصين من بلد فلاحى إلى قلعة صناعية كبرى تعد نفسها لتكون القوة العظمى الأولى فى العالم بعد خمسين عاما.. وذلك كله عبر ثلاثة أربا ع القرن أى عمر ثورتها وطنية أو شيوعية.

كل هذا جميل.. لكن ماذا يقول العرض المسرحى وماذا يقول الأدب الصينى الجديد الذى يجرى إنتاجه بغزارة خارج المؤسسة، وماذا تقول وقائع اجتماعية تحدث هناك وتطرح جميعاً سؤالاً جوهرياً عن معنى السعادة التى طالما عبر عنها شعار شيوعى قديم عن الوطن الحر والشعب السعيد، وعن تطلع الاشتراكية لعالم يخلو من استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، عالم ملؤه المودة والرحمة، ولحمته التضامن بين البشر لصنع وفرة فى الثروة وتعظيمها لتكفى الجميع وتزيد حين يجرى توزيعها بشكل عادل؛ فلا يكون هناك جائع ولا محروم، ولا تتبدد موهبة مهما صغرت أو كبرت لأن ظروف العيش تعاكسها، ولا يموت مريض عاجزا عن دفع ثمن العلاج والدواء، قد تبدو أن هذه هى اليوتوبيا بعينها، أو الجنة الأرضية التى حلم بها كبار المثقفين كمدينة فاضلة من «الفارابي» إلى توماس مور»، ومن «أبى ذر الغفارى» إلى «كارل

ماركس».. ولكن هكذا حلمت الاشتراكية لنفسها بعالم سعيد يصل فيه كل إنسان إلى أقصى ما يمكن أن تحمله إليه إمكاناته، واندلعت الثورات تحت شعار الاشتراكية فمات من مات خلف راياتها راضيا، ونشأت نظم فى بلدان كبرى من روسيا إلى الصين، وإلى بلدان أوربا الشرقية، ونهض الاتحاد السوفيتى كقوة عظمى باسمها وعلامته طموحها الجميل وسحر رسالتها، ثم انهار كل ذلك بعد أن خط فى تاريخ الإنسانية صفحات ناصعة تقول بما أنجزته وأيضا بما أخفقت فى إنجازه إن الحالمين بزمن سعيد قد مروا من هنا.. وتقول أيضا إن آخرين يواصلون الحلم دون كلل.

كان بوسعى أن استطرد هنا واستدعى قول الشاعر الراحل «أمل دنقل»

لا تحلموا بعالم سعيد

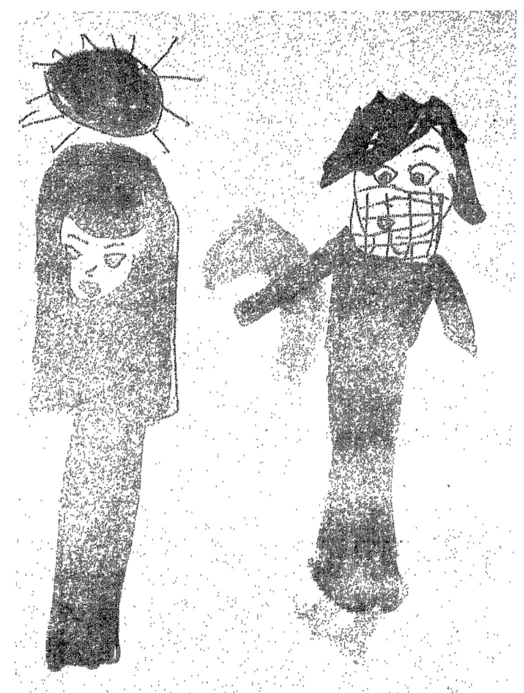
فخلف كل قيصر يموت

قيصر جديد

ولكن هذا الاستدعاء غير جائز فى قلب التأملات عن السعادة التى نتطلع إليها صافية وخلابة متحررة من تشاؤم «أمل دنقل» العميق، ملبية لتوق الإنسان إلى اللانهائى، وشوقه للوصول إلى الذرى وما بعدهما. لو بطلنا نحلم نموت.. كان هذا عنوان واحد من البرامج التليفزيونية ولا أعرف إن كان أصحابه مازالوا يواصلون عملهم أم أن أحدا قد حرم عليهم الأحلام.

قدم «وجه كلب» نقدا لاذعا للمجتمع الصينى حيث تشتد المنافسة من أجل المال والعمل، ويتعرض بشر للإذلال، وتبرز الفلوس بشكل رمزى علامة على تراجع الإنسان وتقدم المنفعة وهيمنة المال وكلبية العلاقات التى تفتقر إلى الرحمة وينسحق الضعفاء فيها تحت وطأة الربح ويتحول الإنسان إلى شىء أو آلة..

ومبكرا جدا من بداية ظهور السينما عبر الصمت البليغ «لشارلى شابلن» فى أوائل القرن العشرين عن تراجع الإنسان وتقدم الأشياء وتحول العامل إلى آلة .. وكان «شارلى شابلن» يقدم نقده اللاذع والساخر للرأسمالية التى تعلى من شأن البضائع وتخفض الإنسان وتسرق منه روحه.



لن نكون بحاجة لتتبع البحوث الاقتصادية التى توصلت إلى أن الصين قد انتقلت من الاشتراكية لا إلى الشيوعية كما كان يحلم المنظرون والمناضلون العظام من قادة ثورتها وعلى رأسهم ماوتسى تونج.. وإنما انتقلت الصين إلى الرأسمالية بدلا من ذلك.

وليس «وجه كلب» هو العلاقة الوحيدة التى تفشى لنا هذا السر رغم تصريحات الزعماء.

بل إن الأدب الجديد يقول ذلك بدوره ببلاغة حيث إن حقيقة الحياة فى الصين أكثر عبثية من صورتها فى كتاب كما يقول الكاتب المنشق «ماجيان» الذى تدور روايته «طابخ النودل» حول رجل يريد أن ينجب ذكرا، فيصحب طفلته المعوقة بعيدا عن البيت ويتركها وحيدة فى الخلاء إذ أن الحكومة الصينية كانت قد اتبعت سياسة الطفل الواحد للأسرة الواحدة بسبب الزيادة الكبيرة فى السكان «مليار وثلاثمائة مليون».

ويقول «ماجيان» إن هذه السياسة أدت إلى تطورات بشعة ولا تخطر على البال، إذ كانت النساء تقدمن على إجهاض أنفسهن تو أن يعرفن أن الجنين أنثي. وكانت هذه الأجنة تباع بالسر صنفا فاخرا باهظا.. وسواء كانت هذه الجملة الأخيرة هى تعبير عما ما يحدث فعلا أم هى ابنة المخيلة الوحشية فإن دلالتها مخيفة فى كل الحالات.

وقبل شهور أعلن نائب وزير الصحة فى الصين أن الصحة العقلية فى البلاد أصبحت مشكالة خطيرة وتشكل عبئا اقتصاديا على المجتمع.

وقبل أيام أعلن رسميا عن افتتاح أول مركز لعلاج الاكتئاب فى بكين، وتم تزويده بخط ساخن يعمل على مدار الساعة لتلقى الشكاوى وتقديم الاستشارات للراغبين.

ويبلغ إجمالى عدد المصابين فى العاصمة وحدها وهم فى أمس الحاجة لتلقى خدمات طبية ستمائة ألف مواطن (٦٠٠ ألف). لكن المشكلة أن بعضهم لا يعرف طبيعة مرضه. والبعض الآخر يرفض الذهاب للطبيب، وآخرون لا يملكون ثمن

العلاج.

وتقول الإحصائيات إن الصين قفزت إلى المركز الأول من حيث انتشار الاكتئاب على مستوى العالم.

فلماذا يكتئب الناس فى بلد يموج بالثروات ويقطع أشواطاً كبرى فى اتجاه التحول إلى دولة عظمى وقوة اقتصادية رئيسية فى العالم.

تعرف اليابان ظاهرة تسمى الموت من فرط العمل ويزداد معدل الانتحار فيها عاما بعد عام وهى أيضا دولة غنية ومتقدمة.

وانتظارا لما سوف يقوله لنا علماء النفس والباحثون الاجتماعيون بوسعنا أن نقول إن السبب هو السعى الحثيث والمنهك إلى التملك واللحاق بأنماط استهلاك الطبقة الجديدة التى عرفتها البلاد والتى تحولت إلى مثل أعلى للمواطنين بدلا من المثل العليا القديمة من قادة الثورة وبناة الاشتراكية الأوائل الذين عاشوا حياة بسيطة. وكانت الأفكار والقيم العليا هى موضع تركيزهم وليس امتلاك الأشياء ولا أسعار الاستهلاك. كان مفهوم السعادة مختلفا، المعنوى فيه أقوى كثيراً من سحر الأشياء حتى أن «بدلة» «مارتسى تونج» المتواضعة كانت قد تحولت إلى موضة دالة على البساطة والتواضع فى اللباس.. وكانت الأفكار الاشتراكية التى يطلقها عن قوة الفلاحين عبور الفجوة بين الريف والمدينة وإنشاء تحالف متين بين الطبقة العاملة والفقراء من الفلاحين ودعوته لتفتح كل الزهور قد سرت كالنار فى الهشيم فى أوساط العمال والطلاب الثائرين على الأوضاع القائمة فى بلدانهم فى العالم الرأسمالى وفى البلدان حديثة الاستقلال، وتطلعت شعوب العالم لتحالف وثيق بين الاتحاد السوفيتى والصين.. وحين وقع الانشقاق بينهما تمزقت أحزاب وقلوب.. وبدأ انحسار الثورات الاشتراكية.

على كل حال فى ذلك الزمان القديم الجميل لم يكن الناس مطالبين باللحاق .. كانوا يعملون والشعب الصينى معروف بدقته ودأبه وميله للكمال.. ولا يستطيع أحد أن يجزم الآن بعد كل التغيرات التى حدثت أن هذا المستوى الذى تحققه الصين الآن من التقدم المذهل كان سوف يحدث لو أن القائمين على الأمر قد

خططوا لتطوير المجتمع الاشتراكى بدلا من القفز إلى مركب الرأسمالية «الناجحة» لكى يتحمل المجتمع الصينى بعد ذلك كل تبعاتها وصور تشويهها للحياة الإنسانية وسحقها للبشر حيث يعجز الحساسون منهم عن «اللحاق» بعالم الاستهلاك فيقعدهم الحرمان أو يلقى بهم الألم إلى الاكتئاب.. أو يقبل العمال شروطا مجحفة ويحرمون من إنشاء النقابات لكى يراكم الاقتصاد الوطنى فائضا كبيرا جدا لا يعاد توزيعه كما تقضى الاشتراكية من أجل سعادة الجميع وإنما يحدث استقطاب هائل فى المجتمع، والاستقطاب هو جوهر الرأسمالية التى يجرى فى ظلها تركيز الثروة وتوسيع قاعدة الفقر مهما كان ثراء البلاد.

يظل السؤال نظريا مادام الواقع قد اتجه اتجاهاً آخر حيث تحولت الصين إلى الرأسمالية بدلا من أن تنجز تقدمها الاقتصادى الضخم فى ظل الاشتراكية.

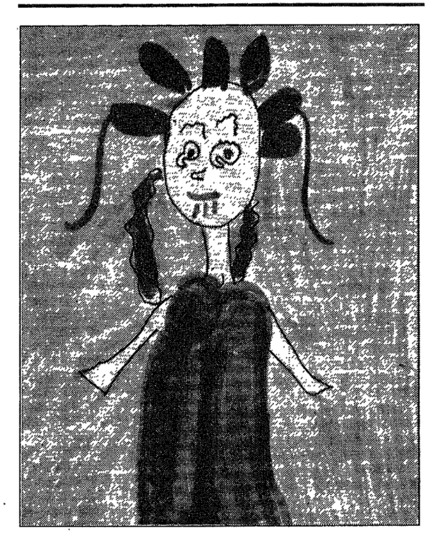
ولكن هذا الواقع الجديد يطرح علينا سؤالا آخر، أليس بوسع هذا التقدم الرأسمالى الكبير أن يجعل حظوظ الاشتراكية فى المستقبل أوفر بعد أن ثبت بالدليل القاطع أن مجمعاً منقسما على نفسه بين أغنياء شديدى الغنى وقاعدة واسعة من الفقراء لابد أن يؤدى إلى اغتراب البشر وظهور صور من الشقاء والبؤس؟ وحتى لو كان هناك فرد واحد مغترب وإنسان واحد جائع أو محروم فسوف يظل يشكل سبة فى جبين أى نظام وعلامة على الإخفاق مهما كان النجاح أكيدا.

يؤكد كل ما سبق أن الازدهار الاقتصادى لا يؤدى تلقائيا إلى سعادة الجميع، وسوف تبقى الإنسانية بحاجة دائما لأن تكافح حتى يحقق الفائض الاقتصادى مثل هذه السعادة التى لا يجوز أن تكون مستحيلة بعد هذا العمر الطويل الذى قطعته البشرية فى رحلتها من أجل إنسانيتها، ومن أجل أن يخرج الإنسان من الوحش ويكون له عقل وضمير ويصبح فنانا ينشد الانسجام فى العالم وينفر من الظلم والاستغلال ويخاصم التوحش.

المحررة

ملف

المقاومة وأدب المهمشين



د. محمود إسماعيل/ فريدة النقاش/ د.مجدى توفيق/ سيد زهرة/ عيد عبدالحليم.

ملف

ذهنيات العوام

بين المسكوت عنه.. واللامفكر فيه

د. محمود إسماعيل

نقصد بذهنيات العوام النتاج العقلي والوجداني والمعرفي عموماً الذى كان معظمه شفاهيا، فلم يدون منه إلا النذر اليسير، وهو ما يندرج تحت مصطلح «المأثورات الشعبية» أو «الفلكلور» بعد أن أصبح علما يدرس فى الجامعات ومراكز البحث المتخصصة.

أما عن مصطلح «المسكوت عنه» الذى شاع فى الأدبيات العربية المعاصرة - فيعنى عدم الخوض فى حقول معرفية بعينها نتيجة التعصب الدينى والمذهبي، أو المحاذير والإكراهات السياسية، أو النعرات العرقية، أو الاستعلاء الطبقي.. وهلم جرا.

وبخصوص «اللامفكر فيه» فهو ما يتعلق بانصراف الدارسين عن الاهتمام بمعارف بالغة الأهمية إلى أخرى ثانوية وهامشية، نتيجة قصور

فى الرؤية، وعدم تقدير لقيمة تلك المعارف.

وإذا كان الفضل يعزى فى نحت المصطلحين الأخيرين إلى المفكر الجزائرى الحداثي، حيث عزى الأول إلى القدماء ونتاجهم فى حقل التراث، وأطلق الثانى على الدارسين المحدثين لهذا التراث تحت تأثير مناهج ورؤى القدماء، واتهم الاثنين معا بالقصور المعرفي، فقد وجد من الدارسين العرب من سبقه إلى هذا المذهب ناحتين مصطلحات أخرى تحمل نفس المضمون ففى الكثيرين من دراساتنا فى حقل التاريخ والتراث، نوهنا بمضمون المصطلح الأول فى صيغة «التآمر المعرفى» الذى يفت فى مصداقية المعرفية. كما عرضنا كثيراً على مفهوم المصطلح الثاني، بصدد الإلحاح على آفة «التقليد» والأخذ عن القدامى ما تواتر وجرى تداوله من آراء ورؤى مضببة دون نظر أو روية.

على كل حال، سنحاول إيضاح مفهوم المصطلحين من خلال مقاربة موضوع «ذهنيات العوام» عنوان هذه الدراسة، باعتباره مسكوتا عنه من قبل القدماء، ولا مفكر فيه من لدن الدارسين المحدثين.

والدارس للتاريخ الإسلامي، يقف - دون عناء - على هذا المسكوت عنه عن وعى واختيار لأسباب متعددة ومتداخلة. فعلى الرغم من طرق المؤرخين المسلمين الأوائل لأبواب متنوعة ومجالات متعددة - مثل الكتابة فى السير والمغازى والتراجم وتواريخ المدن والأقاليم والدول والأسرات الحاكمة، والتواريخ العالمية.. إلخ - إلا أنهم رغبوا عن الكتابة فى مجال «أدب السياسة» بل إن القليل الذى كتب جرى إحراقه. كما سكت المؤرخون الملمون الرواد حين دونوا التاريخ فى العصر العباسى عن ذكر مآثر الأمويين، باستثناء البلاذرى والطبري. بل إن تاريخ قوى المعارضة جرى تشويهه من قبل مؤرخى البلاط، كما أحرق الكثير من كتابات مؤرخى المعارضة(١)، بحيث تعذر على الدارسين كتابته بموضوعية نظراً لغياب مادة مصدرية أساسية. فعلى سبيل المثال عزف مؤرخو السنة والشيعة معا عن كتابة تاريخ دولة بورغواطة الخارجية. وحين حاول ابن الخطيب مسخ هذا التاريخ وتزييفه أعلن أنه كان عازفا عن ذكر أمرائها الزنادقة. إلا أنه سيكتب «من قبيل انجرار الكلام»(٢).

يتجلى «المسكوت عنه» واضحا فى إهمال مؤرخى الإسلام الكتابة عن «طبقة العامة» تحت تأثير نزعة استعلائية طبقية ترى فى العوام أراذل ورعاعاً وسوقة وغوغاء ولصوصاً وبطالين.. إلخ من نعوت تسفه زعاماتهم وتكفر ثوراتهم، وترى فيها محض فتن ضد أولى الأمر. لذلك صنفوا كتبا فى هذا الصدد عن فساد أخلاق العوام. فعلى الرغم من استنارة الجاحظ المعتزلى لم يتورع عن الإدلاء بدلوه فى التشهير بالعامة(٣).

ونظرا لامتهان العمل اليدوى من قبل مؤرخى السلطة. نددوا بالحرفيين وأهل المهن والصناعات باعتبارها «تابعة وممتهنة» حسب قول ابن خلدون فمن يتداول «حسيون عتاة، سقطة ورعاع وأراذل(٤)» لذلك جرى وصف أخلاقهم «بالمكايسة والمماحكة والفجور والبعد عن المروءة» كما عرفوا «بالكذب والتصنع والملق(٥)». كما نعتوا بنعوت «الرشاشة والسقط وأهل الشر» بل إنهم «هج هامج ورعاع منتشر لا نظام لهم ولا اختيار(٦)» وإن شذ إخوان الصفا - الذين يمجدون قيمة العمل اليدوى. فاعتبروا العوام «بأن أبدانهم فنيت فى خدمة أهل الدنيا، وكثرت همومهم من أجلها، ولم يحظوا بشىء من نعيمها ولذاتها(٧)».

بديهى أن تنعكس تلك الرؤية على ثقافة العوام فقد وصفوا بعدم التمييز بين الفاضل والمفضول، «وعدم معرفة الحق من الباطل» فهم لذلك «جهلة لم يستضيئوا بنور العلم(٨)»، وأن اقتضى الإنصاف التنويه بأن بعض القدامى - وهم ندرة - قد شذوا عن هذا المنحى يقول أحدهم:(٩) «وللعامة من النوادر والتنكيتات والتركيبات وأنواع المصطلحات ما تملأ الدواوين كثرته.. إلا أن مؤلفى هذا الأفق ضعفت هممهم عن التصنيف فى هذا الشأن».

وإذ تشى العبارة الأخيرة بدلالة «المسكوت عنه» فإن إهمال الدارسين المحدثين لدراسة «ذهنيات العوام» تؤكد حقيقة «اللامفكر فيه». إذ انصب الاهتمام على البحث فى الثقافة الرسمية. أما الثقافة الشعبية فلم تدخل فى برامج الدرس بالجامعات العربية إلا خلال النصف الثانى من القرن الماضى(١٠).

ويحمد لبعض الدارسين المحدثين والمعاصرين جهودهم فى التنبيه إلى أهمية دراسة

هذا الموضوع التراثي المهم، فضلا عن التأليف فيه. فمنهم من نيه إلى نبوغ الطبقة الدنيا – قديما وحديثا – فى حقل الثقافة «فمنها أفراد نبغوا وأبدعوا .. لكن الدارسين لم يولوا إبداعاتهم ما هى جديرة به من اهتمام وما يترتب عليه من نتائج»(١١).

ومنهم من نوه بثقافة العوام المعبرة عن «محتوى اللاوعى فى الذات العربية»(١٢). لذلك تمثل القطاع المقنع، المختفي، المنسي، المهمل والمضمور فى التاريخ والذات(١٣)». بل تشكل «الصورة والظل المظلم فى التاريخ العربي». أو بالأحرى «إنه الكامن المكبوت واللاواعى القادر على ملء الظل فى الشخصية العربية.. فهى بمثابة الحائط النفسى للظواهر الاجتماعية والتاريخية»(١٥). من هنا كانت هذه الثقافة «معرفة تكمل المعرفة التاريخية وتعمقها وتوسعها»(١٦).

بل فى ضوئها يمكن الكشف عن ما تحويه الثقافة الرسمية من أكاذيب وضلالات(١٧).

تأسيسا على ذلك . خصصت جهدا وافرا – مع تلامذتى النجباء – فى الاهتمام بتواريخ العامة وذهنياتهم، حيث عالجت مضمون هذا التاريخ وتلك الذهنيات فى مشروع علمى طموح، قام بتعميقه تلامذتنا فى أطروحات جامعية فى بعض جامعات المشرق والمغرب العربيين(١٨).

لذلك نكتفى بمجرد الإشارة إلى موضوع الدراسة – ذهنيات العوام – تحاشيا للتكرار والاجترار، مع إحالة القارئ إلى تلك المظان.

وتجدر الإشارة – أولا – إلى أن ثقافة العوام شفاهية – غير مدونة – فى الغالب الأعم، وما جرى تدوينه لم يحدث إلا حديثاً.

نشير أيضا إلى حقيقة تسييس هذه الثقافة، فضلا عن اتسامها بالثورية والتحريض بهدف التغيير ولا غروب فقد قام العوام بانتفاضات وثورات ذات أبعاد سوسيو – اقتصادية وبرغم قمعها بوحشية وضراوة إلا أن بعضها نجح فى تكوين إمارات «جيبية» قصيرة العمر ، كانت أشبه بجمهوريات شعبية حققت الكثير من مبادئ العدل الاجتماعي.

بديهى أن تعكس تلك الحركات ظلالها فى ذهنيات العوام، فمن شعراء العامة من جمع بين البلاغة والجسارة فى انتقاد الحكومات القائمة، والكشف عن فساد الإدارة، وتواطؤ الطبقة الوسطى معها، ونعت الجميع بأشنع الصفات(١٩).

ولعل ذلك كان من أسباب الإحجام عن تدوين ثقافة العوام باعتبارهم أهل فتن وضلالات. كما يعزى هذا «السكوت» إلى الاستحقاق بهذه الثقافة أصلا من قبل فقهاء السلطة ومؤرخيها، إذ نعتوا أذهان العوام بالقصور والعجز ومعانقة الخرافات والشعوذة. بل إن هؤلاء الفقهاء لم يدخروا وسعا فى نصح الحكام بالإحجام عن تعليم العوام لأن «تثقيف الرعاع فساد للدنيا وتفقه السفلة إفساد للدين»(٢٠).

هذا على خلاف قلة من الفلاسفة والفقهاء المستنيرين الذين خصصوا مدارس لتعليم الفقراء والمعدومين وانفقوا عليها فى سعة كما هو حال ابن سينا الفيلسوف. أما ابن مسيرة فقد بالغ فى تثقيف العوام حتى «استهوى عقولهم وأفئدتهم» الأمر الذى آثار فقهاء المالكية، حيث «ذعر أهل السنة وتوقعوا منه البلية(٢١)». وتأمروا عليه فدسوا له عند الخليفة الناصر الذى أمر بطرده من الأندلس.

أما أبو حيان التوحيدي، فقد سخر من جعل الفلسفة حكرا على الخاصة(٢٢)، ودعا ابن حزم العامة إلى تعلم المنطق ، فضلا عن تبسيط العلم النظرى ليستوعبه العوام.

يقول فى هذا الصدد: «إن من عرف فضل العلم عليه أن يسهله جهده ويقربه بقدر طاقته، ويخففه ما أمكن بل لو أمكن أن يهتف به على قوارع طرق المار، ويدعو إليه فى شوارع السابلة(٢٣)».

لذلك: أبدع العوام ثقافة متميزة أكثر مصداقية وذات بعد اجتماغى وإنساني، حيث تعالت على الصراع المذهبى وتجاوزت الاختلافات الطائفية والنزعات العرقية(٢٤).

كما تضمنت بعداً طبقياً «مسكوتا عنه» فى الكتابات الرسمية بما تحويه من ازدراء للطبقة الحاكمة وسخرية من الطبقة الوسطى التى خانت دورها التاريخى حين تواطأت مع السلطة ضد العامة.

من هنا اتسم أدب العوام من شعر وأمثال وحكم بوضوح الطابع النقدى على الصعيد السياسى والمحتوى الاجتماعي(٢٥). هذا فضلا عن بعد نضالى جهادى بعد

أن تعرض العالم الإسلامى للأخطار الخارجية، وتقاعس الحكام عن مواجهتها. ناهيك عن وشايته ببعد اقتصادى حيث عكس «أدب الزهد والرقانق» ما عانته طبقة العامة من شظف العيش ومكابدة المسغبة، بحيث تحولت أماكن تجمعهم - فى المساجد ومجالس الوعظ وتكايا المتصوفة - إلى «بؤر ثورية» على حد تعبير أحد تلامذتنا النجباء(٢٦). ناهيك عن تعبير ذهنيات العوام عن «الوجدان الجمعى» الذى تضمن «السير الشعبية» بهدف تغيير الواقع عن طريق بطل أسطورى يحقق الخلاص بعد جمع الشمل والقضاء على التمزق والفرقة كما عبرت تمثيليات «خيال الظل» عن قريحة مبدعة، بحيث اعتبرها بعض النقاد أساسا للمسرح العربى الحديث.

وبرغم غلبة سمة البساطة والحدة والتعبير العفوى فى المأثورات الشعبية كانت ذات فعالية - ولو محدودة - فى مجال النضال باللسان بعد العجز عنه بالسنان، إذ أسفرت عن استجابة بعض الحكام فاتبعوا سياسة الإصلاح بدرجة أو بأخرى. كما تمخضت عن عزل بعض رجال الإدارة المرتشين والقضاة الجائرين(٢٧)، واستبدالهم بغيرهم ممن يختاره العوام. وينم إقبالهم على اعتناق المذهب الظاهرى - المؤسس على الدليل والبرهان بفضل ابن حزم المنحاز إلى العوام - بدلا من المذهب المالكى - مذهب السلطة - عن وعى اجتماعى وانفتاح عقلى فى آن.

وفى اعتناقهم التصوف - بحيث أصبح دين العامة - ما يشى بفداحة الواقع المعيش والزهد فى الدنيا طلبا للآخرة. وأن وجد فقهاء السلطة فى تعاظم تلك الظاهرة من خطر يهدد مكانتهم الاجتماعية المتفوقة ويبرز التوحيدى حقيقة الإقبال على التصوف نتيجة العجز عن تغيير الواقع - بعد فشل الثورات الاجتماعية فى عصور غلبة النظم العسكرية - بقوله: «لا جرم إذا رأيت ذا دين وعقل شاحب الوجه، خفيض الصوت، ضئيل الجسم، كليل الجد.. شديد التبرم بالحياة، كثير الحنين إلى الوفاة.. رأيته معتذراً إلى الله تعالى من عجزه على إقامة مناره، وإظهار شعاره»(٢٨).

خلاصة القول، إن ثقافة العوام تعد تعبيراً عن موقف المعارضة ضد نظم ثيوقراطية وعسكرية جائرة، كذا عن قريحة مبدعة وخلاقة تتبنى هموم الواقع وتتصدى لتغييره باللسان والعقل والوجدان بعد العجز عن مواجهته بالسيف والسنان. من هنا تدخل

فى «إطار المسكوت عنه» من قبل مؤرخى البلاط وفقهاء السلطان. كما أن عدم الاهتمام بهذه الذهنيات فى دراسات المحدثين يعتبر أصدق تعبير عن آلية «اللامفكر فيه» فى التراث العربى الإسلامي.

التوثيق والببليوغرافيا

(١) فعلى سبيل المثال أحرق خلفاء بنى العباس الأوائل الكثير من وثائق العصر الأموي. كما أحرق صلاح الدين الأيوبى كتب الفاطميين ضمن ما أحرق من محتويات «دار الحكمة» بالقاهرة. بالمثل ، أحرق الفاطميون كتب وتواريخ الخوارج فى «المكتبة المعصومة» بتاهرت فضلا عن كتب مكتبة سجلماسة.. وهلم جرا.

(٢) أنظر: ابن الخطيب: أعمال الأعلام جـ٣/ص١٨٠، الدار البيضاء ١٩٦٤.

(٣) الجاحظ: التاج فى أخلاق الملوك، ص ٤٠، بيروت ١٩٥٥.

(٤) عن المزيد من المعلومات، راجع: أحمد الظاهري: عامة قرطبة فى عصر الخلافة، ص٣٤،٣٥،٣٦، الرباط ١٩٨٨.

(٥) الطرطوشي: سراج الملوك، ص١٢٥، القاهرة ١٣١٩هـ.

(٦) الجاحظ: الرسائل، ص ١٨٠، القاهرة ١٣٢٤هـ.

(٧) رسائل إخوان الصفا، جـ١، ص ٤٨، بيروت ، د.ت.

(٨) الطرطوشي: المصدر السابق، ص ٥٦.

(٩) أنظر: المقريك نفخ الطيب فى غصن الأندلس الرطيب جـ٣، ص١٥٦، بيروت ١٩٦٨.

(١٠) نشير ونشيد بجهود المرحوم الدكتور / عبد الحميد يونس – رائد علم «المأثورات الشعبية» الذى خصص فرعا لدراسته بكلية الآداب – جامعة القاهرة.

(١١) أنظر محمد الجوهري: علم الفلكلور، ص ٣٢٠، القاهرة ١٩٧٨.

(١٢) أنظر: على زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، ص٧، بيروت ١٩٤٨.

(١٣) نفسه. ص٩.

(١٤) نفسه المرجع والصفحة.

(١٥) نفسه، ص ١٦.

(١٦) محمد/ الجوهري: المرجع السابق، ص ١٩.

(١٧) Barnouw, v:Cuiture and personality, P.30/, Illinois, 1963.

(١٨) راجع للمؤلف:

سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، ١٠ مجلدات، القاهرة ٢٠٠٠، المهمشون فى التاريخ الإسلامي، القاهرة ٢٠٠٤، فضلا عن دراسات متناثرة فى مؤلفات أخري.

كما أنجز تلامذتى ما لا يقل عن عشرة رسائل جامعية عن تاريخ وثقافة العامة فى الحواضر الإسلامية الكبري.

(١٩) حسين عطوان: الشعراء الصعاليك فى العصر العباسى الأول، ص ١١١،١١٠، كمثال. بيروت ١٩٧٢.

(٢٠) الطرطوشي: الحوادث والبدع، ص ٧٢، تونس ١٩٥٩.

(٢١) ابن حيان: المقتبس فى أخبار بلد الأندلس ، جـ٥، ص٢١، بيروت ١٩٦٥.

(٢٢) التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة جـ٢،ص١٣، بيروت ١٩٥٣.

(٢٣)ابن حزم: الفصل فى الملل والأهواء والنحل ، جـ٢، ص ٢٣٤، بيروت ١٩٨٥.

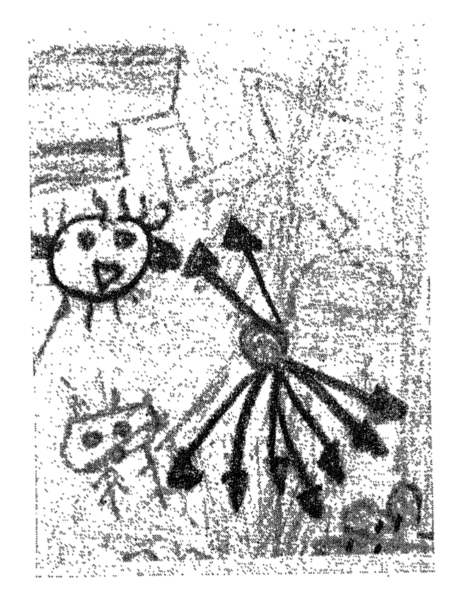
(٢٤) أحمد الظاهرى: المرجع السابق ص ١٧٦.

(٢٥) عن المزيد ، راجع: محمود إسماعيل: المهمشون فى التاريخ الإسلامي، ص ١٨٤ وما بعدها، القاهرة ٢٠٠٤.

(٢٦) أنظر: أحمد الظاهري: عامة إشبيلية فى عصر بنى عباد، رسالة دكتوراه - مخطوطة، ص ٥٨٧، مكناس ١٩٩٥.

(٢٧) نفسه، ص ٦٢٧.

(٢٨) التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص ٢٧٥، بيروت ١٩٨٢.



ملف

أدب المهمشين

د. مجدى أحمد توفيق

لست أعرف من ابتكر العادة التى ألفها الباحثون حين يفتتحون دراستهم لأى موضوع بأن يستشيروا المعجم، ويعرضوا المعانى اللغوية المختلفة التى نصت عليها المعاجم حول المفردة التى يدور البحث حولها، لكى يحددوا المعنى اللغوي، قبل أن يتناولوا المعنى الاصطلاحى الذى هو مدار البحث الحقيقى ومناطه وهدفه. وأغلب ظنى أن هذه العادة عربية لأن ما طالعته من مؤلفات اليونان لم أجد فيه الحرص نفسه على الابتداء بالتمييز بين المعنى اللغوى والمعنى الاصطلاحى. وإذا تذكرنا إشارة أرسطو على سبيل المثال، إلى الأصل اللغوى لكلمة دراما نجده قد التفت إلى الجانب اللغوى بعد أن أقام الدلالة الاصطلاحية، وكان التفاته إلى اللغة عرضياً ومقصوراً على ما يتصل بموضوعه، ولا ينظر إلى الدلالات المختلفة للكلمة. وكنت كثيراً ما أرى هذا الاسفتتاح بالمعجم استطراداً غير مفيد يعزز رأيى أن كثيراً مما تقدمه لنا المعاجم من مادة لا صلة له بموضوع البحث ومع هذا فقد وجدت نفسى أتجه بداية إلى لسان العرب أستشيره عن كلمة «المهمشين»

ولكنى فوجئت بأن المادة ليس بها شىء ذو صلة واضحة بمعنى التهميش الذى يريده الناس. كنت أتوقع أن أجد فى المادة اللغوية معلومات كثيرة لا صلة لها بالمعنى المراد. ولكنى لم أتوقع أن تكون خالية مما له صلة بالموضوع المراد. ذلك أن مادتها تتوالى هكذا:

همش: الهمشة: الكلام والحركة ، همَش وهمِش القوم فهم يهمَشون ويهمِشون وتهامشوا. وامرأة همشى بالتحريك: تكثر الكلام وتجلب. والهمش: السريع العمل بأصابعه...».

فالمادة لا تشير إلى معنى التهميش المقصود، ولقد حاول من قبل على فهمى ما حاولت ولم يجد فى المعاجم العربية ما يتصل بهذا المعنى الذى تشير إليه الكلمة العربية المستخدمة حالياً والتى هى ترجمة للمقابل الأجنبى فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية مثلاً. وقد تكون حقا ترجمة لكلمة مثل marginal ولكن اختيارها للترجمة لا يبرر أن تحمل المادة اللغوية المعنى الجديد، فلابد من وضع لغوى يرشح تحميل المادة بالمعنى الجديد. وما يبدو لى فرضاً حسناً فى هذا الشأن هو أن تكون صلة المادة اللغوية بالكلام سبباً لأن يسمى الناس الحواشى باسم الهامش. وإذا صح هذا الفرض فلابد أن تكون هذه النقلة اللغوية حديثة تاريخاً، لأن الغالب على التأليف العربى القديم أن تستخدم كلمة الحاشية، والمؤلفات العربية التى ظهرت فى عصور التأليف المتأخرة المشغولة بالملخصات والتعليقات على المؤلفات السابقة كانت تفضل كلمة حاشية مثلما فضلها الصبان فى حاشيته المشهورة وإذا صح هذا كله فإنه يقتضى منا تعليقين أو حاشيتين. التعليق الأول هو أن اختيار مادة همش لتسمية الحواشى ثم نقلها إلى تسمية المهمشين ينطوى على تقدير سلبى للحاشية، وهو أمر تؤكده الشكوى المتكررة من الحواشى الكثيرة. وميل بعض الباحثين إلى استخدام نظم حديثة فى الكتابة تخفف الحواشى وتقللها أو تلغيها. وهذا التقدير شديد الخطأ لأن الحواشى شديدة الأهمية فى كل نص، ذلك أن الحواشى هى ما يوثق المادة المعرفية ويردها إلى أصولها الصحيحة والعناية بالتوثيق هى الشرط الضرورى لأى خطاب علمى باحث عن الحقيقة وهذا التصحيح لتصورنا للحاشية يمكن – وهذا هو التعليق الثانى – أن يصحح لنا تصورنا للتهميش المقصود، فبدلا من أن نرى

المهمشين ليسوا قوة تافهة فى المجتمع نراهم القوة التى تصنع الطبقات الأعلى فى المجتمع والطبقات غير المهمشة التى تتصدر العلاقات الاجتماعية والتى لولا ما تجنيه من الطبقات المهمشة ما حققت وضعها الأعلى.

وهنا نجد أنفسنا أمام التناول الاجتماعى لمفهوم التهميش فى ظل علم الاجتماع مضطرين إلى أن ننظر فيه على الرغم من أن موضوعنا الأصلى أدبى لا اجتماعي.

لقد ناقش علماء الاجتماع موضوع التهميش وركزوا على الظاهرة فى مصر تحديداً. قد تكون بحوثهم المتعلقة بالموضوع أقل مما نأمل، ولكنها أفضل كثيراً من أن يهمل الموضوع برمته، وقد يغنى بحث عن عشرات البحوث ناقش الظاهرة محمد نور فرحات فى «الدور السياسى للجماعات الهامشية فى مصر» مركزاً فيه على الجعيدية والزعر.

وناقشها على فهمى فى «ملامح الثقافة السياسية للمهمشين فى مصر المحروسة» وناقشتها أمانى مسعود فى «المهمشون والسياسة فى مصر» وناقشتها كذلك ابتسام علام فى «الجماعات الهامشية» وأحدث ما طالعناه من بحوث فى هذا الشأن هو الكتاب الذى وضعه سيد عشماوى «الجماعات الهامشية المنحرفة فى تاريخ مصر الاجتماعى الحديث» ولا سبيل إلى أن نعرض هذا كله ولا ضرورة.

الأمر الملحوظ أن كثيراً من هذه البحوث ينظر إلى المهمشين بوصفهم فئات منحرفة كالمتسولين واللصوص. وهؤلاء يستحقون وصف التهميش بغير شك. وأتخيل أن المسجونين مهمشون قطعاً، أبعدهم القانون خارج المجتمع تقويماً لسلوكهم وحماية للناس منهم . ولكنى أتصور أيضاً أن ظاهرة التهميش لا تختص بالمنحرفين. وقد يكون المهمش إنساناً صالحاً.

وقد لاحظ على فهمى هذه الحقيقة فأشار إلى أن المهمشين منهم منحرفون مجرمون كالعيارين والشطار والفتوات، ومنهم غير مجرمين كالحرافيش والحشرية والجعيدية. ويبدو من تحليل كلام الباحث الكبير أن ما يجمع بين هذين الفريقين هو أنهم «بعيدون عن العملية الإنتاجية» ولما كان الباحث لم يضع تعريفاً صريحاً للتهميش فإن الغالب المرجح أن التهميش عنده الوقوف خارج العملية الإنتاجية فى المجتمع.

وهو تعريف جيد لا يخلو من أصداء لفكرة البروليتاريا الرثة التى كان الماركسيون يصفون بها هذه الجماعات المهمشة فى أنماط العلاقات الاجتماعية السائدة. ولكنه يتحرر فى الوقت نفسه من الصيغة الماركسية القديمة بشكلها التقليدي.

وتقوم دراسة سيد عشماوى على أن الجماعات الهامشية المنحرفة يرتبط نموها وازديادها بالأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وأن عنف هذه الجماعات مرتبط بعنف السلطة وتعسفها. وترتبط الظاهرة أيضاً بفقر هذه الجماعات. ولما كانت غير مندمجة فى المجتمع تعيش على هامشه. فهى أضعف صلة من الطبقات الكادحة الأخرى بنظام القيم والأعراف الشرعية. فهم يحلون مشاكلهم على نحو ينحرف بهم مزيد انحراف عن المجتمع الذى يعيشون على هامشه وعلى الرغم من أنهم يتألفون من شرائح غير متجانسة اجتماعية مفتتة، متنافرة أحياناً فهم آخر الأمر ظاهرة واحدة قد تفسرها نظريات عدة منها نظرية التبعية التى تراهم تكويناً طبقياً - بروليتاريا رثة - له مكانة اجتماعية متدنية، ولكنه يمثل رصيداً شعبياً لتحرك راديكالى عنيف يحررهم من التبعية. ومنها نظرية الهامشية التى تراهم فى عزلة حضرية نسبية يشعرون فيها بالنبذ، يدفعهم إلى الخروج على النسق العام للمجتمع الذى يسعى إلى التكامل ومنها النظرية الثقافية التى تراهم ثقافة فرعية خاصة جانحة ترتبط بثقافة الفقر، ثم تتفرع إلى ثقافات أخرى بحسب تفرع هذه الجماعات إلى جماعات عدة للتسول، النشل، إلخ. ويبدو أن الكتاب قد تبنى النظرية الوسطى لأنه يدرس هذه الجماعات فى وضعها الهامشى على مستويات سياسية واقتصادية واجتماعية ليس منها التحليل الثقافى التام.

كل هذه الأفكار تعتمد على النظر إلى المهمشين نظرة دونية تقلل من مكانتهم الاجتماعية ولكن على فهمي ينبهنا إلى أمر مهم ذلك أن التراث الأدبى الشعبى خاصة السير الشعبية يحتفل أيما احتفال بهؤلاء المهمشين ويكسبهم سمات إيجابية، بل هو يجعل منهم أبطالاً مثلما فعل مع شخصية على الزيبق الذى قدره حتى جعله يتولى درك مصر بدهائه الفائق لأنه عند الجماعة الشعبية أرقى من الطبقة العليا، ومن أهل السلطة المتعسفين. وهذا معناه أن الحكم القيمى أو الخلقى عليهم الذى هو

مناط الحكم بدونيتهم ليس إلا حكماً نسبياً. ومن هنا يتخذ وضعهم الاجتماعى قراءتين مختلفتين لمفهوم الدونية، فى عند الطبقات الحاكمة هى الحقارة والانحطاط الخلقي، وهى عند هذه الجماعات وعند المتعاطفين معها تشير إلى الظلم الواقع عليها. والفقر والعجز اللذين يقيدانها. وربما يبلغ حد التعاطف أن نرى فى سلوكهم نوعاً من الإبداع الفائق يواجهون به عالمهم. ولهذا نفضل أن نحيد الحكم الخلقى عند تأمل الوضع الذى عليه هذه الجماعات.

نستخلص من البحوث الاجتماعية أن الهامشية اجتماعياً موقع اجتماعي، تبعى (= غير قيادي)، أسفل العملية الإنتاجية أو خارجها، غير متكيف أو ضعيف الاندماج، يقابل أصلا السلطة بصورها العامة، ويقابل فرعاً الطبقات والجماعات والشرائح التى هى قريبة من آليات السلطة العامة ومستفيدة منها.

ومن الملحوظ أن هذا الموقع الاجتماعى مرتبط بأحكام القيمة والأحكام السيكولوجية، من قبيل الدونية، والعجز، والقهر، ولعل كلمة الهامشية محملة اجتماعياً بهذه القيم مثقلة بها تجعل الهامشية وضعاً اجتماعياً وسيكولوجياً وإكسيولوجياً (=قيمياً).

هذا هو التصور فى العلوم الاجتماعية فكيف هو عند الجماعة الأدبية؟

لقد شاعت فكرة التهميش. وتعبير أدب المهمشين فى السنوات الأخيرة شيوعاً كبيراً على الرغم من أننا لا نجد دراسة واحدة للفكرة فى ذاتها تناسب هذا الشيوع. وأحسب أن هذا الشيوع يمكن لى أن أعلله بأمرين: الأمر الأول هو انتشار ظاهرة الجماعات الإسلامية فى المجتمع المصرى من منتصف السبعينيات إلى بداية القرن الحادى والعشرين فى مدى ربع قرن كامل لا من جهة أدبياتها وأفكارها المعلنة، بل من جهة التحليل الذى اعتمدته الثقافة المصرية لها ذلك أن هذا التحليل ظل لوقت طويل يرى هذه الظاهرة نتيجة لإخفاق النظام السياسى فى منح طبقات المجتمع العناية السليمة ووقوع جزء كبير من المجتمع المهمل المظلوم تحت ثقل أزمات اجتماعية حادة ناشئة عن ضعف الدخول، وقلة الخدمات التعليمية والصحية والثقافية والاجتماعية بوجه عام وإخراج هذا الجزء الأعظم من المجتمع من دائرة القرار السياسي، وهذه كلها أركان صالحة لصفة التهميش. وكانت العلامة الكبرى

على صحة هذا التحليل هذا العدد الكبير من الأحياء المسماة بالعشوائية ويكاد يرادف مصطلح العشوائية مصطلح التهميش، فالعشوائى حى بناه ساكنوه دون الرجوع إلى السلطات أو التوافق مع حاجات النظام العام فتأتى هذه الأحياء لا توفر الخصوصية تنقصها الخدمات الأولية العصرية وهى بهذا تتحول إلى بيئات معزولة لها مكانة اجتماعية دنيا، أى هى باختصار تتهمش أو يعيش سكانها على هامش المجتمع. ويمثل الربط بين هذه الظاهرة (=العشوائية) وظاهرة العنف الديني، ما يذهب إليه العلماء والمحللون من أن المناطق العشوائية الفقيرة المحرومة مرتع خصب لنمو الجماعات العنيفة ذات الشعارات الدينية. وخلال هذه السنوات تصاعد الوعى الاجتماعى بوجود فئات كثيرة مهمشة : الأحياء العشوائية، الصعيد، النوبيون، الأقباط، وكلها أبرزت نفسها، وتحدثت عن تهميشها ومازالت تتحدث وقد أضيف إليها أخيراً بدو سيناء. ولقد أصبح الربط بين جماعات العنف الدينى والأحياء العشوائية موضوع حديث مكرر فى الإعلام المصرى بعد تولى حسن الألفى وزارة الداخلية فلقد كانت تصريحاته الأولى تشير إلى الأهمية الفائقة للعناية بهذه الأحياء العشوائية وأهمية السيطرة على المساجد التى لا تسيطر عليها وزارة الأوقاف بوصفها منابع، أو منابر، أو لنقل قنوات إعلامية ، لترويج أفكار هذه الجماعات وتفريخ الأعضاء الجدد لها ويبدو أن ثورة سكان الضواحى فى باريس فى نوفمبر ٢٠٠٥م يوماً بعد يوم تذكير للوعى المصرى بهمومه الخاصة وهى تعطى انفجارات المهمشين بعداً عالمياً كل هذا انعكس على الوعى الأدبى فى مصر فغذى فيه على نحو مباشر أو غير مباشر، الوعى بفكرة التهميش وخطورتها وما يكتنفها من ظلم.

الأمر الآخر هو التحولات الثقافية العالمية ووصولها العالم إلى درجة يعلن فيها انتهاء الحداثة وافتتاح عصر جديد يسمى ما بعد الحداثة ويسمى ما بعد الصناعة ويسمى ثورة الاتصالات ويسمى عصر المعلومات، ويسمى أخيراً باسم العولمة، ويسميه بعض الألمان الذين يتمسكون بفكرة الحداثة، ويشعرون بأنها لم تنقطع بعد باسم الحداثة العليا وهو اسم لايزال يقطع بالشعور بأننا نشهد جديداً مختلفاً والفائدة غير معلقة بفكرة التحول فى ذاتها وإنما هى معلقة على بعض الأفكار التى صحبت هذه الأفكار

الجديدة وتفرعت عنها. منها هذا الشغف الذى يروده الألمان خاصة بتحليل السلطة وإلقاء الضوء على آلياتها والوعى بقدرتها على الإقصاء والنبذ، وهذا ما تنبه له ميشيل فوكو فى تحليله للجنون بوصفه آلية من آليات السلطة للنبذ والإقصاء. وينمو دوماً الوعى المتزايد بفكرة السلطة فينمى معه الشعور بالهامشية عند كل من لا يرى نفسه جزءاً من أبنية السلطة، خصوصاً فى عالم الذى يراهن دوماً على تحرره من آليات السلطة ومناضلته لها. وعلى الرغم من شيوع القول بأن العولمة تهدف إلى صبغ العالم كله بصبغة واحدة فإن هناك قولاً آخر موازياً لا يقلب شيوعاً هو أنها تقاوم ظهور كيانات كبرى جديدة وأنها تسعى إلى تفتيت الكيانات القائمة دولاً وقوميات وشعوباً، وكان الاتحاد السوفيتى ودول الكتلة الاشتراكية عامة أول ضحاياها ولا أخرها. وسرعان ما شاع تحليل العالم بوصفه عالمين: عالماً متحققاً غنياً هو السلطة الكونية، وعالماً آخر – ثالثاً بلا ثان – مهمشاً، بلا فعالية، هو الضحية، وميدان الرماية، وموضوع الترويض. وتسللت مع أفكار ما بعد الحداثة إلى ثقافتنا أفكار التفتت، والتشظي، والتهميش.

مهما يكن هذان الفرضان السابقان صحيحين فإن علينا أن ندرك أن فكرة التهميش ليست كشف الحاضر وحده، فهى قديمة، يظهر قدمها إذا تحررنا من لفظها، ولاحظنا أن أفكار القمع والقهر والاستغلال التى طالما تحدثت عنها البشرية منذ ماركس، وقبل ماركس، وربما من بداية الوجود البشرى الواعى تشير ضمناً إلى مضمون فكرة التهميش. وفى مجال الدراسات الأدبية من الصعب أن تجد متحدثاً يتناول شعر الصعاليك فى العصر الجاهلى مثلاً ولا يقارب هذه الفكرة ولدينا نموذج مهم لاستخدام فكرة التهميش استخداماً واعياً فى تحليل الظواهر الأدبية وهو كتاب «سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذرى نموذجا» الذى ألفه الباحث التونسى الطاهر لبيب، وترجمه للعربية عن الفرنسية محمد حافظ دياب.

ويقوم الكتاب على «ملاحظة الوضع الهامشى لهذه الفئات المدروسة» فئات العذريين. فهؤلاء العذريون جماعة لم تستطع التكيف مع العالم فأصبحوا «جماعة واقعية هامشية بصورة متميزة ولا سيما على الصعيد الاقتصادي» ذلك أن مورفولوجية

الحجاز ليست متجانسة تماماً.
ومن خصائص وادى القرى الذى عاشوا فيه أنه معزول عن نجد شرقاً، وتهامة غرباً، بسلسلتين متوازيتين من جبال الحجاز، يحد هذا الإطار الجغرافى من حركة العذريين، ومن اتصالهم بالعالم. وشهدت الجماعة العذرية بعد الإسلام تحولات الدولة الإسلامية: انتشار القيم الإسلامية التمجيد العرقى السياسى للعنصر العربي، التطور الحضرى الضخم السلطة الملكية التى تزداد استبداداً من وقت إلى آخر، وتعمق التناقض القديم بين البدو والحضر، وأدى هذا كله إلى عداء من البدو - وبعض الشرائح الريفية - للسلطة، نمى لديهم روح اللامبالاة وقلة الاهتمام بالجماعة. هكذا ولدت الطبيعة الجغرافية هامشية الجماعة قبل الإسلام حتى اضطرت الجماعة إلى أن تعتمد على إتاوات تنالها من اليهود انقطعت بعد الإسلام الذى طرد اليهود فى صراعهم معه، وظلوا مهمشين عن حضريى الحجاز، وعن ملاك الواحات المنتجة، وأكد الإسلام هذا التهميش فاجتمعت الهامشية الجغرافية، مع هامشية اقتصادية مع لا مبالاة ثقافية، فجاء شعرهم تعبيراً عن هامشية عميقة.
هذا المثال لفكرة التهميش عند الباحثين يكمله أمثلة أخرى كثيرة تدل على أن الأدب لطالما التفت إلى المهمشين ما لم نقل إن المهمشين هم الموضوع الأول للأدب. فإذا قرأنا مثلا رواية «الحرافيش» لنجيب محفوظ دل اسمها قبل نصها على فكرة المهمشين الذين عرفنا من البحوث الاجتماعية أن الحرافيش من الكلمات الدالة عليهم. ومثل «الحرافيش» رواية «حكايات حارتنا» التى تهتم بعالم القنوات. ومن هذه النماذج رواية «أيام يوسف المنسي» للسيد نجم، التى جعلت صفة المنسى علامة باكرة فى عنوانها على تهميش شخصيتها الرئيسية تهميشاً بلغ به حد أن يرى العالم من ثقب فى حجرة ضيقة بمساكن الإيواء. وأظن أمثال هذه الشواهد أكثر من أن تحصي. ولا يختلف الحال مع الشعر عنه مع الرواية أو القصة، فإذا كان القول إن «بنى وركان» الذين جعل طه حسين بطلة «دعاء الكروان» منهم نموذج صارخ على العناية الروائية بمجتمعات مهمشة - وإن تكن الأحداث لا تدور فى مضارب خيامهم - فإن شاعراً مثل أمل دنقل ليس بمعزل عن هذه النماذج فى شعره. اقرأ له مثلا قصيدته «البكاء

بين يدى زرقاء اليمامة» وانظر إلى الجزء الذى يقول فيه إنه ليس له شأن، ولم يأكل من قبل اللحم الضأن، ولم يدع إلى الحفل قبل أن يدعى إلى المبارزة أدركت أن صورة للرجل المهمش فى فقره، وتجاهل السلطة له وبعده عن مدارات الحكم . والظلم الذى يرسف فيه. ولعل سقوط فكرة الشاعر النبى بعد هذا الجيل علامة على التحول الشعرى نحو الإنسان العادى الذى كان مهمشاً على الدوام لا يجد صوته فى الشعر المشغول بصوت حكيم نبوى أعلى من أن يكون تصويراً له أو تعبيراً عن شعوره أو صدى لصوته على نحو أو آخر.

ولكن هذا كله حكم بعدى أعنى أننا بعد أن فشا فينا مصطلح التهميش أصبحت عيوننا قادرة على أن ترى مظاهر التهميش حيث تكون أما قبل ذلك فإن المفهوم لم يكن حاضراً بنفسه فلم يكن الشعراء الصعاليك فى الجاهلية يصدرون فى شعرهم وسلوكهم عن مقولة التهميش صدوراً واعياً. وأمل دنقل لا يختلف فى ذلك عنهم لهذا يحسن أن نركز النظر على النصوص التى تكتب عن التهميش فى أفق تتردد فيه فكرة التهميش صراحة وأظن أن هذا يقتضى أن ننظر فى حفنة من النصوص التى تقدم فكرة التهميش تقديماً مباشراً دلالة على حضورها الكبير فى الخطاب الأدبى المعاصر، وتلمساً لتصور واضح للمفهوم، فليس من المفترض بالضرورة أن يكون مفهوم الكلمة فى العلوم الاجتماعية هو عينه المفهوم فى الخطاب الأدبي.

هناك بداية من يربط التهميش بموقف السلطة - أو المؤسسات - من الأدباء تجد هذا المعنى عند حسن خضر حيث يقول: «لقد كان أسلوب المؤسسات الثقافية سابقا النفى العمد والتهميش فى الظل لمن وما لا تريده من الأشخاص أو الأفكار». فهو يرى أسلوب المؤسسات فى تعاملها مع المثقفين والأدباء أسلوب نفى عمدى وتهميش ويقرن فكرة التهميش بالظل قرناً والأدباء أسلوب نفى عمدى وتهميش، ويقرن فكرة التهميش بالظل قرناً مهماً لأنه يسمح أن نرى فى نصوص كثيرة تتحدث عن الظل حديثاً عن التهميش ويوافق حسن خضر فيما يذهب إليه عبد المنعم عبد القادر لأدباء الأقاليم الذى عقد فى الزقازيق تحت رعاية وزير الداخلية آنذاك. ولم يستسلم الأدباء فتواصلت حركة الماستر - يقصد طباعة الأعمال الأدبية تكلفة النشر بالماستر وأن

يكن رديئاً - واستمرت، وكرسها المهمشون من المثقفين والمبدعين وسيلة لتوصيل أصواتهم. وإذا صح رأى عبد المنعم عبد القادر فإن حركة الماستر شكل من أشكال المهمشين من الأدباء فى مقاومة السلطة وهى بهذا نقطة البداية فى تشكيل الوعى المعاصر بآليات التهميش التى قد تتخذ صورة النبذ أو الاحتضان والوسيلتان كلتاهما لهما الهدف نفسه، تجريد المهمش من فاعليته.

هنا المهمشون هم الأدباء.

وهناك من يرى فكرة التهميش فى ضوء حركة الثقافة كلها، وهذا ما نراه فى حديث جابر عصفور فى ندوة موسوعة إقامها المجلس الأعلى لمدة يومين تكريماً لإدوار الخراط بمناسبة بلوغة السبعين ، إذ يتحدث عن «إرادة الإبداع» عند الخراط ويرى أنها: «.. تتحدى سلطة الكتابة المهيمنة» باحثة عن نغمتها الخاصة وسط ركام المألوف والمعتاد . بعيداً عن غواية المركز حيث الهوامش التى لا تعرف سوى الإبحار صوب المجهول الذى يظل فى حاجة إلى كشف وذلك لتفرض الهامش على المركز وتسهم فى انتقال الكتابة من عهد إلى عهد...» فالسلطة هنا ليست سلطة الدولة مباشرة ولكنها سلطة الكتابة التقليدية، والهامش ليس وضعاً اجتماعياً أو طبقياً مباشرة، ولكنه أشكال الإبداع التى تخالف الشكل التقليدى للكتابة هذا يضع الهامش وضعاً يتعلق بمجمل الثقافة يفسر التطور بالصراع الجمالى الضمنى بين الأشكال المهمشة والأشكال التقليدية الحاكمة أو المهيمنة.

المهمش هنا هو الشكل المجدد أو لنقل الحداثي.

وهناك من يرى المهمش ليس شكلا وإنما هو موضوع من موضوعات الإبداع يتحدث الناقد عبد الحميد عقار عن واقع التجربة الروائية فى المغرب فيروى أنه قد «أتيح للرواية أن تتفتح فى الموضوعات والأساليب على العجيب والمنسى أو المهمش والمحظور، وعلى ضروب من المتخيل ذي المرجعية المحلية وهو يرى أن الرواية المغربية تطلق نداءات متنوعة منها «نداء الذات أو الكينونة».. وهو «مسكون بمقاومة الدونية والتهميش..» وهذا ما يراه متحققاً فى «الخبز الحافى» و«زمن الأخطاء» لمحمد شكرى و«الضوء الهارب» و«لعبة النسيان» لمحمد برادة ونصوص أخرى وكلام عقار يستخدم

مفهومين للتهميش، الأول يراه نوعاً من المتخيل الروائى يريد أن هناك متخيلات روائية مهمشة ،ومنسية ومبعدة يستعيدها الخيال الروائى. والمفهوم الآخر هو المفهوم الاجتماعى الذى استدعى كلمتى الدونية والتهميش لتكون الكتابة فعلا من أفعال المقاومة لتهميش الذات - لم يجدد إذا كان المقصود ذات الكاتب أم ذات اجتماعية أخرى أم المقصود الذاتين معاً.

ولقد نشرت الكتابة الأخرى بياناً لجماعة من الكتاب المغاربة أطلقوا على أنفسهم اسم الغاضبون الجدد، وسرد بيانهم أسباب تجمعهم وتكوينهم جماعتهم فكان من هذه الأسباب «من أجل إعادة الاعتبار لكتابة الظل والتهميش..» وعلى الأرجح هم يستخدون الكلمة كما استخدمها جابر عصفور بوصفها دالة على شكل من أشكال الكتابة الحداثية قرنوا فيه الظل بالهامش.

ومن الكتاب من يستخدم كلمة الهامش دالة على أغوار نفسية بعيدة مهمشة داخل النفس الإنسانية ونفس المبدع خاصة، من ذلك أن يرى جمال القصاص فى ديوان «باتجاه ليلنا الأصلي» لكريم عبد السلام أن قصائده تظهر نوعاً من بنية المشهد الشعبى وتظهر «ولع الشاعر نفسه بالتقاط التفاصيل الصغيرة والدقيقة فى اللاوعى الهامشى لهذه البنية، وما يضمره هذا اللاوعى من خبرة جماعية مستقرة على مستوى العادات وأنماط السلوك الاجتماعي». واللاوعى الهامشى هنا يذكر بأفكار يونج عن اللاوعى الجمعى ومكونات المخيلة الجمعية.

يتفق مع هذا المعنى أن نقرأ لإدوار الخراط حديثه عن كتابة التسعينيات الذى يقول فيه: «إن الرصد الخارجى الدقيق لتفاصيل المشهد اليومى المبتذل العادى قد يحمل دلالة نفى الإنسان عن العالم أى استئثار «الأشياء» و«الموضوعات» بالمركز وتنحية الحياة الداخلية تماما عن مواقع الضوء يضاعف من أهمية كلام الخراط أنه لم يستخدم فيه كلمة الهامش ولكن الكلمة لاتزال حاضرة وراء الكلمات، يشير إليها كلمة المركز إشارة الضد لضده ولعلنا نفهم من هذا اللون من الحضور اللغوى كيف أن الشواهد التى نسوقها الآن عن فكرة التهميش يمكن أن نضاعفها مئات المرات إذا نظرنا إلى معنى التهميش لالفظه، ولاحظنا أن كلمات كثيرة مثل الظل، والمركز،

والمنسي، والمهمل، وما شابه كلها تدور فى مدار كلمة الهامش تكمن فيه والخراط يرى هنا أن الهامشى هو الحياة الداخلية التى تقبع فى الظل خارج موقع الضوء وهذا وجه آخر للمعنى السيكولوجي للهامشى غير اللاوعى الجمعى هو أقرب إلى اللاوعى الفردي.

هنا الهامشى هو اللاوعي.

وننتقل من حديث إدوار الخراط عن كتابة التسعينيات إلى واحد ممن ينسبون إلى هذا الضرب من الكتابة، هو منتصر القفاش يتحدث القفاش عن كتابة التسعينيات فقال: «وحاولت كتابات نقدية أن تسمى تلك التحولات والتغيرات بعدة مسميات لكن المشكلة فى اجتهادات النقاد أنها «تشوش» على روائية هذه الروايات لتجعلها مجرد كتابة على هامش النوع أو خارجه أو على الحدود بين أنواع عديدة وكلمة هامش هنا تشير إلى موقف النصوص بين الأنواع الأدبية فالتهميش قد يكون تصنيفاً يحرم النص من الاندراج فى خريطة الأنواع التى تعطى النص مصداقيته ومشروعيته وقبوله، وتكشف لنا هذه الفكرة جانباً مهماً من جوانب التهميش هو آنه سلوك تصنيفى طردى أو إقصائى ،يبدو أن منتصر يخشى الأثر السلبى لهذا السلوك التصنيفى الذى ينبذ النص الجديد إلى فضاء غير مُحدد المعالم كالمتاهة ، خارج الأنواع المألوفة ولذا يقاومه بأن يؤكد روائية النصوص – كأنها ميزة – لكى يعيد لها مصداقيتها عند القراء.

ويعترض إبراهيم عبد المجيد على تسمية هذه النصوص الجديدة باسم أدب التسعينيات، لأنها تسمية تضر بكتاب آخرين مجيدين لا ينتمون إلى الظاهرة نفسها، ويفضل على هذه التسمية مصطلحات «من نوع أدب الجسد أو الأدب الهامشى أو أدب اليأس أو أدب العزلة وكلها سمات تتسع وتنكمش فى هذا الأدب، أو أى مسمى أعمق مما اقترح».

ويقدم لنا إبراهيم عبد المجيد معلومة مهمة هى أن ما يسمى كتابة التسعينيات أو أدب التسعينيات يقترن بمفهوم الهامشى وما يتصل به من أفكار اليأس والعزلة إلى درجة أن هذه الكتابة تستحق أن تسمى الأدب الهامشي.

ملف

من أدب التحريض السياسى

فريدة النقاش

يحيلنا مفهوم التحريض السياسى فى الادب مباشرة إلى تاريخ العلاقات الاجتماعية وإلى العمل الفنى كإسقاط على المستقبل للممكن الإنسانى حيث يعانق الإبداع المستقبل دون توسطات معقدة ويخوض بجرأة فى عالم المجهول حين يطيح بمسلمات راسخة ، ويطيح أيضا بالتجليات الزائفة التى يفرزها مجتمع الاستغلال والاستلاب وهيمنة الطغيان ، وحين يفعل ذلك فإنه يحرر الفعل الإنسانى فى شكل ومضات ضوء مركز فاتحا الطريق أمام وعى مختلف ويرتبط هذا الوعى الجديد بالنضال ضد الواقع الذى نتجت عنه التجليات الزائفة فى الأفكار والعلاقات الإنسانية وأشكال السلوك ، وهى التى كانت قد تكاتفت جميعا لتضفى على العلاقات الظالمة فيه مشروعية وتجعل ما ليس طبيعيا طبيعيا.

يقوم الأدب التحريضى بالاشتباك المباشر بين شكلين متناقضين للوعى يتصارعان فى الواقع ، الوعى الذى تبثه أجهزة الدولة الإيديولوجية وهى تقوم بعملية الاستلاب الناعم حين تعين لكل إنسان مكانه الذى يحدده التراتب الطبقى فى مجتمع قائم على الاستغلال ، والوعى الثورى والنقدى الذى تنتجة علاقات الاستغلال جنبا إلى جنب الكفاح المنظم ضدها ، وعادة ما تكون فرص إزدهار الوعى الأخير فى أوساط الجماهير هى أقل كثيرا خاصة فى مجتمع مثل المجتمع المصرى تكبله القيود على الحريات .

ويؤتى أدب التحريض السياسى تأثيره الأكبر فى سياق الكفاح العملى من أجل التغيير إلى الأفضل الذى يضيئه هذا الأدب جماليا ، وهو يوطد علاقة التحالف بين الطليعة المثقفة وطلائع الكادحين حين يفتح لها بابا للخروج من عزلتها والتعامل مباشرة مع الجماهير وإختبار استجاباتها لإبداع هذه الطليعة .

وينتسب أدب التحريض السياسى إلى الأدب الثورى بمعناه الأوسع ، ولذا يمكنه أن يتسع ليشمل المنشور السياسى والهتاف والشعار وكل ما يدور حولها من إنتاج أدبى مجهول المؤلف تتوارثه الأجيال ويبث فيه كل جيل معان جديدة ويصبح جزءا من التراث الشعبى .

وهناك الاناشيد مثل النشيد الوطنى وتلك التى جرى تأليفها وتلحينها فى التو واللحظة الثورية ، مثل الترحيب بعودة زعيم وطنى من المنفى ، أو وداع زعيم يوم جنازته وعلى مستوى أكبر وأوسع إشتعال حرب تحريرية أو انتفاضة شعبية أو تلاحم المواطنين لاتقاء شر فتنة ، أو تضامنهم لمقاومة الشرطة فى المظاهرات ، أو الأغنيات التى يؤلفها العمال جماعة أثناء الإضراب ، وأناشيد عمال التراحيل والبنائين والفلاحين أثناء البذر أو الحصاد ، أو العرائض التى يكتبها المظلومون مطالبين بحقوقهم ويصفون فيها أحوالهم

ويتسع هذا الادب ليشمل أيضا ما يمكن بتسميته أدب التشهير بالاستغلال والظلم الاقتصادى الاجتماعى الذى يعالج حياة المصانع والأوضاع السائدة فيها ، وحياة الفلاحين الفقراء وعمال التراحيل وهو ما تنشره الصحف والمجلات الحزبية التقدمية على نحو خاص وهى تقدم تحقيقاتها الصادقة من واقع الحياة .

وما أن يلمس الصدق هؤلاء الكادحين إلا ويحرك وعيهم ويوقظ شجاعتهم ويجعلهم يمطرون هذه الصحف برسائلهم التى تكاد تقطر عرقا لفرط صدقها ، ويتجاوز تأثيرها عادة حدود الموقع الذى خرجت منه لأن هناك سمات مشتركة بين أوضاع الكادحين فى كل مكان وأشكال الظلم الواقعة عليهم ، وكثيرا ما يؤدى هذا النوع من النشاط التحريضى إلى الكشف عن مواهب مدفونة بين العمال والفلاحين لم يكونوا هم أنفسهم يعرفون شيئا عنها ... ويكون إبداعهم هذا دافعا لهم ولأقرانهم لمقاومة الظلم وتنظيم أشكال الاحتجاج عليه وهكذا يؤتى التحريض ثمارا مباشرة .

وقد عرف التاريخ انتصارات كبرى حققها الكادحون وكان مفجرها الأساسى بعد الظلم الواقع عليهم تلك الكلمات التى تحرك وعيهم وتلمس مشاعرهم وتدعوهم للتضامن والعمل المشترك ، وتبين للذين يستغلونهم أنهم أقوياء بوعيهم وتضامنهم وأنهم يتطلعون للقضاء على نظام الاستغلال الذى يرغمهم على بيع قوة عملهم بثمن بخس بينما يراكم أصحاب الأموال ثروات إضافية طائلة من عرقهم .

لابد أذن من معالجة أدب التحريض السياسى من هذا المنظور الواسع حتى لا نجد أنفسنا

مقيدين بمجموعة من النصوص الأدبية محدودة الأثر فى حدود الفئات القارئة من المثقفين خاصة وأنه نادرا ما تصل هذه النصوص إلى الجمهور صاحب المصلحة والذى من المفترض أن يكون هو المستفيد والمستهدف الأساسى من الإبداع التحريضى الذى يتطلع لا فحسب لإثارة وعى الجمهور وإنما أيضا لدفعه إلى الحركة من أجل تغيير الأوضاع البائسة ابتغاء إنشاء علاقات اجتماعية جديدة أساسها العدل والمساواة والكرامة الإنسانية أو التأثير فى موازين القوة وتعديلها لصالح حركة التحرر من الاستعمار الخارجى ومواجهته بحشد القوى الوطنية وإذكاء حماستها وتوحيد صفوفها ، أو الدعوة لمواجهة الاستبداد والحكم المطلق من أجل الديموقراطية والعدالة والمساواة .

وثمة خطابات سياسية بالغة التركيز والقوة ذهبت مثلا وحفظتها الأجيال المتتالية محفورة فى ذاكرتها وأصبحت علامة على مرحلة من مراحل التاريخ الوطنى ، وهى الظاهرة التى عرفتها كل شعوب الأرض فلم يبق العنصر التحريضى محصورا فى زمانه وإنما اكتسب طابعا تاريخيا ، ومن أشهر الأمثلة فى هذا السياق رد الزعيم الوطنى " أحمد عرابى " على الخديوى توفيق فى المواجهة الشهيرة بينهما فى ميدان عابدين مع بدء الثورة العرابية حين قدم " عرابى " مطالب المصريين باسم الأمة وحين سأله الخديوى ماذا جاء بك رفع له المطالب ، فرد الخديوى إن كل هذه الطلبات لا حق لكم فيها وأنا ورثت حكم هذه البلد عن آبائى وأجدادى فرد عليه عرابى بقوله الشهير : " لقد خلقنا الله أحرارا ولم يخلقنا تراثا ولا عقارا ، فوالله الذى لا إله إلا هو لن نستعبد ولن نورث بعد اليوم "

ومنذ ذلك التاريخ صارت هذه الكلمات شعارا لكل المدافعين عن الحرية ومرجعا لهم ، بل أن زعيما وطنيا جاء بعد " أحمد عرابى " بثلاثة أرباع القرن هو " جمال عبد الناصر " استعار من كلمات عرابى مضمون صرختة وقال لشعبه " إرفع رأسك يا أخى فقد مضى عهد الاستعباد " .

كذلك دخلت خطبة " جمال عبد الناصر " التى أعلن فيها تأميم الشركة العالمية لقناة السويس شركة مساهمة مصرية فى ذاكرة المصريين الذين عاصروا الواقعة أو الذين جاءوا بعدها كعلامة على مرحلة ناصعة من مراحل التاريخ والعزة الوطنية والقومية ، وكان الحال نفسه مع خطابة فى الجامع الأزهر حين بدأ العدوان الثلاثى على مصر حيث حشدت كل من بريطانيا وفرنسا وإسرائيل قواها العسكرية لتأديب حكومة الثورة بعد تأميم قناة السويس فى محاولة لاستعادة الشركة من أيدى المصريين الذين كانوا يبحثون عن تمويل لبناء السد العالى ورفضت الولايات المتحدة مع البنك الدولى منحه بدعوى ضعف الاقتصادى المصرى .

أعلن عبد الناصر فى الازهر " هانحارب هانحارب ولن نستسلم " وإندفع ملايين المصريين بعد هذا الخطاب إلى مراكز التطوع للتدريب على السلاح والدفاع عن وطنهم غير عابئين

بالاختلال الفادح فى توازن القوى العسكرية وسجل شعب " بور سعيد" على نحو خاص ملحمة بطولية خالدة فى مقاومة المستعمر بعد أن سرت فيه الروح التى بثها موقف القائد والدولة وقد استعادت مصر القناة التى كان قد مات فى حفرها الآلاف من المصريين من فقراء الفلاحين ليذهب عائد الملاحة فيها إلى القوى الاستعمارية بينما يعيش المصريين فى بؤسهم ، ويعجزون عن إنجاز مشروع السد العالى لتوفير المياه والكهرباء للتنمية ، وحين أنجزوه بعد ذلك من عائد قناة السويس التى عادت لأصحاهبا وبالدعم النزيه من الإتحاد السوفيتى .. واكبت هذا الإنجاز أعمال إبداعية كبيرة ذات فنية عالية ونزعة تحريضية لا تخطئها العين تحث المصريين على استكمال مشروعهم العملاق وإطلاق أحلامهم لتطول السماء .

وكتب " صلاح جاهين " بعض أجمل قصائده التى غناها " عبد الحليم حافظ " ونادى العمال المنخرطين فى تحويل مجرى النهر من أجل إنجاز أكبر مشروع هندسى فى القرن العشرين :

يا محول مجرى النيل
حول على فوق ع القمراية

●●●

وسوف أقدم فى هذه الورقة قراءة فى مجموعة نصوص شعرية عربية وجدت فيها نماذج دالة على معنى التحريض السياسى الذى سبقت الإشارة إليه مع عرض واف لمسرحيتين فرنسيتين استهدف المؤلفون.والمخرجون والفنانون منها القيام بعملية تحريض سياسى واسع وعميق عن طريق فن المسرح فى الاحتفال بمرور مائة عام على اندلاع " كوميونة " باريس عام ١٨٧١ التى ازاحت الملكية وأعلنت الجمهورية التى حرسها العمال والمهمشون والكادحون عامة في باريس إلى أن تكاتفت ضدها قوى الظلم والطغيان محلية وأجنبية لتلحق بها الهزيمة ولكنها استطاعت خلال عمرها القصير الذى أمتد لثلاثة شهور أن تهز العالم .

وقد اخترت هاتين المسرحيتين بالذات لأنهما كتبتا وعرضتا فى بلد تتوفر فيه الحريات العامة التى أنتزعها الشعب بعد كفاح طويل ، وكان بوسع المسرحيين أن يقدموا عروضهم فى الشارع دون أن تتقدم الشرطة لإلقاء القبض عليهم بل تقدمت لحمايتهم . وتذكرت أنه حين تأسست فرقة مسرح الشارع فى مصر سنة ١٩٧٦ فى إطار حزب التجمع عجزت عن الاستمرار لأنها لم تتمكن من تقديم عروضها كما صممتها فى الشارع .

وقد إخترت الشعر والمسرح لأنهما أقرب الفنون صلة بموضوعنا رغم أن هناك نصوصا روائية وقصصية رفيعة يمكن إختيارها كنماذج ، ولكن عادة ما تكون قراءة الروايات والقصص عملا فرديا لكل متلق على حدة ، بينما يحظى كل من الشعر والمسرح بالتلقى

الجماعى ويبرز مباشرة أثر هذا النوع من التلقى فى استجابات الجمهور حيث تتم العملية التحريضية مباشرة .

إخترت من ديوان " سميح القاسم " قصيدة مبكرة جدا كانت بمثابة نبوءة رغم أنه كتبها قبل الانتفاضة الاولى التى لعب فيها الاطفال الفلسطينيون الدور المركزى القصيدة هى " أطفال رفح " والتى كتبها الشاعر مبكرا فى نهاية ستينات القرن العشرين أى قبل الانتفاضة بما يقارب عشرين عاما .

تقول القصيدة :

للذى يحفر فى جرح الملايين طريقه
للذى تسحق دباباته ورد الحديقة
للذى يكسر فى الليل شبابيك المنازل
للذى يشعل بستانا ومتحف
ويغنى للحريقة
للذى ينحل فى خطوته شعر الثواكل
ودوال تتقصف
للذى يصدم فى الميدان دورى الفرح
للذى تقصف طياراته حلم الطفولة
للذى يكسر أقواس قزح.
يعلن الليلة أطفال الجذور المستحيلة
يعلن الليلة أطفال رفح :
نحن لم ننسج غطاء من جديلة
نحن لم نبصق على وجه قتيله
بعد أن ننزع أسنان الذهب
فلماذا تأخذ الحلوى ،
وتعطينا القنابل ؟ .
ولماذا تحمل اليتم لأطفال العرب ؟
الف شكر
بلغ الحزن بنا سن الرجولة
وعلينا أن نقاتل

تتخلق روح المقاومة فى هذه القصيدة بصورة مركبة فى الإيقاع والمجاز والعلاقات التكوينية الداخلية القائمة على ثنائية نشأ بين طرفيها تضاد تناحرى تفجره لغة الخطاب

الذى يبدأ بإقـرار واقع هذا الاحتلال وهو يحفر فى جرح الملايين طريقة وتسحق دباباته ورد الحديقة معتمدا أفعال الموت " يحفر / تسحق " .
كذلك فإن آلية التكرار " للذى " تؤكد حضوره الغامر وهيمنته الفائقة ، لكنه هذا الحضور الذى يستدعى التحدى والمقاومة التى ما أن تعلن حضورها فى النص إلا وتأتى بمفردات جديدة معها ذات دلالات إنسانية عميقة منافية للحرب وهى تدخلها ، تدافع عن نفسها بكل شحناتها الدلالية والرمزية ورد الحديقة / شبابيك المنازل / البستان / المتحف / شعر الثواكل / دورى الفرح / حلم الطفولة / أقواس قزح / الحلوى ، وتقع جميعا فى موقع الفعل المضاد للتوحش وتتكاتف لإنتاج الشعرية التى تقوض رمزيا هذا التوحش لأنها تنتج الطاقة الدلالية الكبيرة لطبيعة المقاومة تماما كماأنتجت الصورة الإفتتاحية دلالة العدوان والظلم وبدت كأنها قادمة الينا من أعماق التاريخ ، وكأنها استكمال لمقدمة نحن كناقد اختبرناها وغاصت فى اللاوعى حين كان الإنسان وحشا قبل أن يصبح إنسانا إنها صورة قادمة من أعماق التاريخ " للذى يحفر فى جرح الملايين طريقة " .
وبعد هذه المقدمة المستفيضة عن الإنسان / الوحش يجرى الانتقال السلس إلى الجملة الفعلية التى هى عنوان الفعالية فى هذا العالم الموحش ، وسيكون علينا أن نتعامل مع هذه الفعالية باعتبارها سيرورة وضرورة ٠٠ ذلك أن الجذور التى ترويها يستحيل اقتلاعها .
ومن لغة الفعالية يجرى نسج الخطاب الموجه إلى العالم ٠٠ يقول من هم أطفال الجذور المستحيلة هؤلاء ٠٠ أنهم القادمون من التكامل الأخلاقى والإنسانى لقضية عادلة حيث يبرز التناقض التناحرى مجددا ومعه تتراجع الجملة الفعلية .

نحن لم ننسج غطاء من جديلة
نحن لم نبصق على وجه قتيلة
بعد أن ننزع أسنان الذهب

فثمة فارق أساسى بين العدوان والحرب التحريرية ، أى الحرب العادلة ، ولكل من العالمين صوره ومفرداته وإيقاعاته ٠٠ عالم الأشياء وعالم الفعل .
ثم يكون الاستفهام الذى كنا قد تلقينا الإجابه عنه فى الجزء الأول من القصيدة

فلماذا تأخذ الحلوى
وتعطينا القنابل
ولماذا تحمل اليتم لاطفال العرب ؟
الف شكر
بلغ الحزن بناسن الرجولة
وعلينا أن نقاتل !

يفتقر الأطفال المقاتلون الخارجون توا من الحزن إلى الرجولة إلى القوة العسكرية ، بل أن مفرداتهم هى ورد وحدائق وأحلام وحلوى ودورى فرح وأقواس قرح .

وينهض هؤلاء مع ذلك ليقاتلوا ، أليست هذه واحدة من أبرز سمات عصرنا المواجهة بين الشعوب العزلاء من جهة والقوى الأمبريالية المدججة بأشد الأسلحة فتكا من جهة أخرى وهى المواجهة التى تقع الآن فى كل من فلسطين وأفغانستان والعراق ، وهى التى كانت قد وقعت من قبل بين الاستعمار الاستيطانى الفرنسى والشعب الجزائرى ، وبين الامبريالية الأمريكية وشعب صغير من الفلاحين فى فيتنام وبين الأمبرياليتين البريطانية واليابانية وشعب الصين الجائع الحافى يغوص الشاعر فى اللاوعى الجمعى للشعوب ليؤسس المواجهة القادمة لا على أرض الخيال وحدة وإنما أيضا على أرض الحقيقة التاريخية حيث المواجهة قد دارت فعلا ، ما تزال دائرة بين الامبريالية المدججة بالسلاح وبين شعوب تملكت إرادة المقاومة وكبر أطفالها فى الحزن والمواجهة .

إنه يقرأ لا الواقع الفلسطينى وحدة وإنما الواقع العالمى فى حقيقته أى فى صراعيته وتوتره وتناقض أطرافه حيث تنهض علاقة دائمة بين الداخل ـ النص وبين الخارج الذى ينهض على بنية صراعية لواقع المواجهة بين الأمبريالية والشعوب ، وكأننا بصدد دعوة للنزال بين الدبابة وورد الحديقة ، ولابد أن يستدعى ورد الحديقة فى ذهن المتلقى هؤلاء الأطفال الذين كبروا قليلا ، هؤلاء القادمون من جذور مستحيلة وكانوافى علم الغيب هم وحجارتهم حين كتب" سميح القاسم : قصيدته .

تتكشف لنا عبر القراءة المدققة علاقة تناظر بين بنية القصيدة وبنية الواقع العالمى المعاصر والموقع الفكرى والجمالى التقدمى الذى تنهض فيه هذه العلاقة ، وهو موقع يصعب أن ينكشف لنا إذا ما بقى النص الشعرى مغلقا على نفسه غير مفصح عن دلالاته وقوة بنيته العميقة وتماسكها ومحور التركيز فيها .

إنها الأسطورة المعاصرة ، انتصار الوردة على الدبابة ، صحيح أنه فى حالة فلسطين ما يزال انتصارا محتملا ومؤجلا ، ولكنه الانتصار الذى كان قد حدث على امتداد العصر فى مواقع أخرى قامت فيها مواجهات مشابهة .

تترجم هذه القصيدة فكرة بسيطة فى علم الجمال تقول أن العمل الفنى يمكن أن يعبر عن عصر برمته وهو يعطى لمفهوم الكلية روحا شعرية يتخللها وعد بالحرية فى عالم متوحش وقمعى .

إن روح إستهداف الانتصار ، إنتصار حلم الطفولة حيث السعادة والإنسجام الكلى على الدبابة ليست مقحمة من الخارج بل هى نابعة من قلب البنية الداخلية للعمل الفنى بثنائياته المتصارعة حيث الموت ماثل بكل مردوده الإشارى والرمزى والواقعى بينما يقاومه الجمال والإنسجام ونشدان الفرح .

●●●

ليدين من حجر وزعتر

هذا النشيد ٠٠ لأحمد المنسى بين فراشتين

مضت الغيوم وشردتنى

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني

بهذا النشيد يبدأ " محمود درويش " واحدة من أجمل وأعمق وأكثر قصائد المقاومة فى الشعر العربى تركيبا ٠٠ وهى القصيدة التى اختارها الموسيقى والمغنى اللبنانى " مارسيل خليفة " ليلحنها ويعنيها رغم تعقدها وتعدد مستوياتها .

نجد أنفسنا فى البداية أمام الثنائية التى ستقابلنا على امتداد هذه القصيدة فاليدان من حجر علامة الصلابة والقوة وحالة الجماد فى العالم والزعتر كرمز للحياة والاستمرار والخصوبة وحيث طعام الفقراء خبز وزعتر ، وأحمد الذى سنعرفه فيما بعد عربيا هو الإنسان العادى ، المقاتل البسيط المنذور للشهادة وهو الآن محلق " بين فراشتين " حر وطائر فى حريته ، ولكننا سرعان ماسوف نجده معتما " فيى ليل الزنازين الشقيقة " بعد أن يكون قد نزل من " نخلة الجرح القديمة إلى تفاصيل البلاد " ٠٠ وفى رحلته هذه إعادة إبتكار لرحلة الإنسانية كلها فى مسيرتها الطويلة من البداية حين " انفصال البحر عن مدن الرماد " والبحر هنا رمز للحرية والحركة والسفر والعبور من عالم لعالم ، وحين وقعت الواقعة / الكارثة التى تحيلنا إلى كل ماحل بالشعب الفلسطينى والشعوب العربية من فواجع .

كنت وحدي

ثم وحدى

آه يا وحدى ؟ وأحمد

كان اغتراب البحر ين رصاصتين

مخيما ينمو وينجب زعترا ومقاتلين

وساعدا يشتد فى النسيان

يتراسل الزعتر والمقاتلون هنا مع اليدين من حجر وزعتر اللتين افتتحتا القصيدة لتنهض مشروعية قوة المقاتلين كالحجر عبر هذا التراسل الناعم .

نجد أنفسنا أيضا أمام هذه المفارقة بين " وحدى ثم وحدى " ووصف أحمد بالعربى ، وكما نقرأ مستويات هذا النص الثرى فى بنيته العميقة نقرأ إنقسام العرب إلى أحمد العربى وهؤلاء الذين تركوه وحيدا فى النسيان لكن ساعده أشتد رغم الوحدة والنسيان .

ونتذكر هنا سؤال ديوان " محمود درويش " الذى صدر بعد قصيدته هذه بسنوات " لماذا تركت الحصان وحيدا ؟ " .

ومثلما اكتشف أطفال رفح " علينا أن نقاتل " أنجبهم المخيم والنسيان وبؤس الحياة اليومية بين القطارات والموانى وفى ليل الزنازين الشقيقة حيث تفننت العواصم العربية التى نزح إليها الفلسطينيون بعد النكبة فى التنكيل بالنازحين الذين جرى تصنيفهم كخطرين على أمن الدول التى نزحوا إليها فأصبحوا محاصرين بين مطرقة الإحتلال وسندان النظم الشقيقة ...

كبر أحمد وهو يسأل عن الحقيقة
" يريد هوية فيصاب بالبركان "

ونجد فى هذه الصورة تكثيفا شعريا لبنية القصيدة كلها ومحور تركيزها حيث يتحرر الفتى من علاقات العالم القديم وينتمى إلى فضاء الطبيعة وفورانهاومفاجآتها ، إذ يستدعى البركان المقاومة كحركة داخلية فى القصيدة تمشى فى إتجاه معاكس لحركتها السطحية حيث الزنازين الشقيقة والحصار والرصاص .
وما أن يتفجر البركان فى القصيدة إلا ويتجه المنحى الدرامى فيها إتجاها جديدا وتتعقد بنيتها ويشتد التوتر بين السطحى والعميق ، بين نداء الحرية والمقاومة من جهة والإنشداد إلى واقع الحصار الكئيب من جهة أخرى ، وفى البركان يصبح أحمد عربيا فى دلالة قوية على أن تحرير فلسطين هو مهمة عربية ، بل وأن روح المقاومة التى يستدعيها النص لابد أن تكون شاملة لمنطقة انتهكها العدو من المحيط إلى الخليج وانتهكهاأهلها فهى ممزقة بين استعمار خارجى واستعمار داخلى من أهلها وينهض أحمد العربى بإسمها ليقاوم ... فيحاصرون المقاومة .

سافرت الغيوم وشردتنى
ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى
أنا أحمد العربى قال
أنا الرصاص البرتقالى الذكريات
وجدت نفسى قرب نفسي

وعلى العكس من المستوى الظاهرى للنص الذى يتوحد فيه أحمد مع نفسه ، وتخونه النظم الرسمية والعواصم فسوف ينبعث كعنقاء من تحت رماد الهوان والاستسلام من قلب البسطاء والفقراء.

وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل
أصعد من صناديق الخضار

وقوة الأشياء أصعد
أنتمى لسمائى الأولى وللفقراء فى كل الأزقة
ينشدون
صامدون
وصامدون
وصامدون

ثم يوجه له الشاعر النداء ويحرضه على رفض هذا الواقع المزرى بينما يصعد النشيد وتشتبك الدراما مع فئات البسطاء والكادحين من العرب فهو ابن هؤلاء إبن الكدح والزرع وشوق الشعوب للوحدة ، وحيث يكتمل الجزئى فى الكلى ويتوحدان .

يا أحمد المولود من حجر وزعتر
ستقول : لا
ستقول : لا
جلدى عباءة كل فلاح سيأتى من حقول التبغ
كى يلغى العواصم
وتقول : لا
جسدى بيان القادمين من الصناعات الخفيفة
والتردد ... والملاحم
نحو اقتحام المرحلة
وتقول / لا

يقلب أحمد المقاوم العلاقة الضدية مع العواصم التى حاصرت الفلسطينين من المحيط إلى الخليج لتصبح علاقة أخوة مع الكادحين فى الوطن البسيط المشحون " باحتمال الياسمين " والذى يسرى فيه أحمد العربى مثل النار والغابات ويتوحد مع الطحين كرمز للعيش .

يا أحمد السرى مثل النار والغابات
أشهر وجهك الشعبى فينا
وأقرأ وصيتك الأخيرة
يا أيها المتفرجون ، تناثروا فى الصمت
وابتعدوا قليلا عنه كى تجدوه فيكم

حنطة ويدين عاريتين
وابتعدوا قليلا عنه كى يتلو وصيته
على الموتى إذا ماتوا
وكى يرمى ملامحه
على الأحياء إن عاشوا

●●●

أخى أحمد
وأنت العبد والمعبود والمعبد
متى تشهد
متى تشهد
متى تشهد ؟

تدعونا البنية الدرامية للقصدة أن نستكمل من سياقهاكله إجابة هى مضمرة فى هذه البنية لنقول إن ما يشهده " أحمد " لابد أن يكون إنتصار القضية ٠٠ وأن شهادته هى بمعنى آخر شهادة كل هؤلاء الذين يقاومون وقد تعرضوا للخذلان لكنهم يواصلون المقاومة فى كل تفاصيل الحياة اليومية ، صامدون ٠٠ وصامدون ٠٠ وصامدون .

وكتب الشاعر " أحمد فؤاد نجم " قصيدته بالعامية المصرية " يا فلسطينية " التى لحنها وغناها الشيخ " إمام عيسى " لتصبح جزءا من تراث التحريض والمقاومة وهى فى ذات الوقت نفسه ذات تكامل جمالى فريد ، ونبرة تحريضية عالية ومشحونة فى الوقت نفسه ، تقول القصيدة :

يا فلسطينية والبندقانى رماكو
يالصهيونية تقتل حمامكو فى حماكو
يافلسطينية وأنا بدى أسافر حداكو
نارى فى ايديا وايديا تنزل معاكو
على راس الحية وتموت شريعة هولاكو

يستخدم الشاعر بناء بسيطا تفجر أداه النداء صوره ودلالاته وهو يعزز مفارقة قتل الحمام كرمز للسلام ويشحنها بدلالات أقوى حين يتم هذا القتل فى ديار مسالمة ، إنها المفارقة التدميرية التى تستدعى همة الشرفاء والمدافعين عن الحق فى كل مكان مع مقابلة بين القتل والموت الذى ينشده الشاعر لقانون هولاكو التدميرى ، الذى سوف يقضى عليه التضامن الإنساني.

ما من محفل جماهيرى فى الستينات والسبعينات من القرن الماضى حين إزدهرت الحركة

الطلابية والشعبية لمناصرة الثورة الفلسطينية إلا واستضاف الشيخ " إمام عيسى " و" أحمد فؤاد نجم " و" عزة بلبع " وكانت هذه الأغنيتى واحدة من ما أنشده الشيخ " إمام " تحية للشعب الفلسطيني ، وتواصل الفرق الشابه إنشادها لا فحسب إذا ماكانت المناسبة فلسطينية وإنما فى كل المناسبات الوطنية وحتى فى السهرات الحميمة

●●●

ومن قصائد النثر إخترت لكم " المهزومون " " لحلمى سالم " ذلك أن التوجه التحريضى فى الشعر لا يقتصر على اتجاه بعينه .

" ... يقولون ليلى بالعراق مريضة ، بينما الكربلائيون يلطمون الصدور بالجنازير والجنزرات . ثم يعومون فى دماء أهل البيت . عد ياعلى ، لكى تعلم الحداثيين درس الأرض الخراب وكى يعرف الطاغوت إن خان معنى أن يكون وكيف يمكن أن يكون ؟ عد ، لعل يبصر المتنورون أن المهزومين مئة . أولهم أمة بطبقاتها ... "

يلفت النظر فى هذه الدفقة الشعرية النداء الذى يدعو عليا بن أبى طالب للعودة باعتباره مركز القصيدة ونواتها الداخلية وفى مثل هذه العودة المرتجاة - والمستحيلة واقعيا - استنفار روحى موجوع لكل الباحثين عن الحق والعدل والحرية بمعنى أشمل نستخلصه من بحر الدماء الذى يعوم فيه العراق كله وليس الكربلائيون وحدهم .. يحرر النداء عودة " على " من الدم ليزرعه هو العائد الشهيد فى البيئة الجديدة للأمويين الجدد القتلة الذين هزموا الأمة كلها بالاستبداد.. النداء هو أيضا وعد بالخروج من الهزيمة . ولعل هذه القصيدة أن تكون أمثولة عصرية تشهد على الإمكانيات اللا محدودة لقصيدة النثر وهى تحرض وتتفلسف وتغنى كتركيب ومفردات وأصوات وفضاء لا تحده حدود وكان النفرى هو الذى قال " إن التعرف بالعبارة توطئة للتعرف بلا عبارة " .

●●●

وإذا كنت قد قرأت هذه النصوص فى ضوء قدرتها على التحريض فحسب فإن غناها وتعدد مستوياتها وتركيبية عالمها الشاسع وحتى تفاوتها يدعونا إلى قراءتها مجددا ، وفى كل قراءة سوف نكتشف بعدا جديدا ويضاء لنا جانب خفى آخر منها جميعا ...

ملف

الأغنية الوطنية
من عرابى إلى عبدالناصر

السيد زهره

اللواء أحمد فخر، أحد قادة حرب أكتوبر ٧٣. كان يرأس مجموعة مهمتها تقييم العمليات القتالية وخسائر الحرب. كانت مهمته تقتضى ان يتنقل بين الوحدات المقاتلة يوميا. فى حديث صحفي، حكى هذه الحكاية.

يقول: فى يوم ٧ أكتوبر كنت فى زيارة للجيش الثالث فى الضفة الشرقية للقناة.كانت القوات المصرية مندفعة إلى الأمام، وشهداء يسقطون وقتلى اسرائيليون يتهاوون والمعارك فى ذروتها. فى هذه الأجواء، فوجئت بمجند فلاح مصرى يجلس فى خندقه بمنتهى الهدوء يضع سلاحه على كتفه، وفى يده الأخرى راديو ترانزستور يضعه إلى اذنه ويستمع فى هدوء إلى أغنية: أنا على الربابة باغنى واقول تحيا مصر.(وهى الاغنية التى غنتها الفنانة الكبيرة ورده فى ذلك الوقت).

يقول اللواء احمد فخر: الأغنية هزت وجدانى بشدة، ووجدت نفسى أنزل إلى

الجندى فى خندقه الحفرة، وأمسكت بيده مشجعا وقلت له: لقد رفعت من روحى المعنوية.

الشاعر الكبير احمد فؤاد نجم، حكى - فى برنامج تليفزيونى يقدمه - ماحدث فى الليلة التى اعلن فيها جمال عبدالناصر التنحى عن السلطة فى اعقاب هزيمة يونيو. حكى كيف خرجت الحشود الهائلة من المصريين عفويا إلى الشوارع فى القاهرة وتوجهت إلى منزل عبدالناصر. وحكى كيف انه فى لحظة واحدة، ودون اى ترتيب مسبق، وبلا أوامر من احد، انفجر هذا الحشد الجماهيرى الهائل يغني:

بلادى بلادي بلادي... لك حبى وفؤادي

جندى فلاح بسيط، وقائد عسكرى فى ذروة لحظة الانتصار العسكرى والنشوة به. ومع هذا، أغنية وطنية ترفع معنوياتهما أكثر وتشد من أزرهما.

شعب فى لحظة هزيمة مريرة وقاسية، ترتفع حناجره بأغنية وطنية، يسمو بها فوق الجراح والألم، و يعبر بها عن رفضه للهزيمه واصراره على الصمود والمقاومة.

هكذا كان عهدنا دوما منذ عقود طويلة بالأغنية الوطنية المصرية و العربية وتأثيرها ودورها، تحرك الوجدان، وتشد الأزر، وتنهض بالهمم فى كل الاوقات.. فى أوقات الانتصارات والانجازات الكبرى، وفى اوقات الانكسارات والهزائم.

... أين الاغنية الوطنية العربية اليوم؟.

تقريبا، غائبة تماما.. لا وجود لها.

ذلك أن أغانى المناسبات فى كل الدول العربية، والتى تخصص الفضائيات الساعات الطوال لبثها، والأغانى التى يتم تفصيلها، بتكليف او تطوعا بدون تكليف.. هذه الأغانى قد تكون جيدة أو رديئة.. قد تكون مطلوبة او لا لزوم لها.. لكنها بالتأكيد ليست أغاني وطنية بالمعنى المفهوم.. ليست من نوع الأغانى التى يمكن ان تصوغ وجدان احد، او تحرك مشاعر احد، او تنهض بهمة احد.

وبعض الأغانى العربية التى ظهرت فى السنوات الماضية وأريد لها ان تكون اغانى وطنية فعلا، أتت فى أغلبها، وباستثناءات محدودة جدا، هزيلة، باهتة.

لماذا؟.. ما الذى جرى بالضبط كى تغيب الاغنية الوطنية العربية بهذا الشكل غير

المسبوق فى اى فترة من تاريخنا الحديث والمعاصر، وفى وقت نحن احوج ما نكون اليها؟.

البحث عن أجوبة لمثل هذه التساؤلات هى مناسبة كى نبحر فى رحلة مع التاريخ الحافل للأغنية الوطنية العربية.. نشأتها .. تطورها.. فرسانها.. الأدوار التاريخية التى لعبتها.

●●●

ثورة تبحث عن أغنية

الجمعة، التاسع من سبتمبر عام ١٨٨١، كان يوما فاصلا فى تاريخ مصر. ذلك اليوم، شهد ذروة الانطلاقة التاريخية الكبرى لأول ثورة شعبية فى تاريخ مصر الحديث قادها ابن الشعب، أحمد عرابي.

الثورة كانت قد بدأت عمليا قبل ذلك فى يناير من نفس العام عندما قدم عرابى مطالب محددة للعساكر الوطنيين فى جيش مصر. لكن فى التاسع من سبتمبر، كان جند مصر يملأون ميدان عابدين يتقدمهم عرابى على صهوة جواده. وخارج الميدان كان الألوف من ابناء الشعب يحتشدون فى انتظار ما سيحدث. كان عرابى يحمل ليس مطالب الجند فقط، وانما مطالب الأمة بأسرها، وبتفويض من الأمة... اقالة الوزارة الخانعة الفاسدة.. تشكيل وزارة وطنية.. تشكيل مجلس للنواب يمثل الأمة.. زيادة عدد الجيش الوطنى من ابناء الوطن.

فى ذلك اليوم، وفى مواجهة حاكم مصر آنئذ الخديو توفيق الذى قال:" كل هذه الطلبات لا حق لكم فيها.. وما أنتم إلا عبيد احساناتنا"، أطلق عرابى مقولته الشهيرة الخالدة:

" لقد خلقنا الله أحرارا، ولم يخلقنا تراثا أو عقارا. فوالله الذى لا إله إلا هو، لا نورث ولا نستعبد بعد اليوم".

اندلعت الشرارة الكبرى للثورة، والتف الشعب بأسره حول زعيمه وسرعان ما تلاحقت الأحداث الجسام.

بعد سلسلة من المؤامرات والدسائس الفاشلة، اضطر الخديو للرضوخ لإرادة الثورة.. أقال الوزارة.. تشكلت وزارة وطنية شرعت فى اعداد دستور وطنى وفى اجراء اصلاحات واسعة.. تشكل مجلس للنواب .

. لكن الخديو لم يكن ليقبل بالانتصار النهائى للثورة وبان يملك الشعب مصيره بيده. اشترى ضمائر الكثيرين من الخونة. لجأ إلى الإنجليز طالبا منهم التدخل العسكرى لقمع الثورة وحمايته. والتقت ارادته بارادة الانجليز الذين كانوا يتابعون برعب حقيقى تجربة ديمقراطية تتشكل وشعبا يصر على ان يمسك مقاديره بيده.

وهكذا، فى يوليو ١٨٨٢، كانت مدافع الجنرال سيمور من الاسطول البريطانى تقصف الاسكندرية بوحشية .. شهدت الاسكندرية مذبحة كبرى، سقط فيها اكثر من الفين من اهلها.. احرق الغزاة أحياء كاملة فى المدينة. قاوم جيش العرابيين الوطنى بضراوة. تحصن عرابى في التل الكبير فى محاولة أخيرة لصد الغزاة. لكن الخيانة والغدر كانت قد هزمت الثورة قبل ان يهزمها الغزاة. كانت هزيمة الثورة فى سبتمبر. عاد الخديو الخائن إلى القاهرة فى حماية الغزاة. حوكم عرابى وباقى قادة الثورة وتقرر نفيهم خارج الوطن. وبدأ عهد الاستعمار البريطانى البغيض.

طوال العامين من عمر الثورة العرابية، سجل الشعب ملاحم بطولية منقطعة النظير لا تعرف تفاصيلها حتى اليوم للأسف. حين بدأت بوادر الغزو وتكشفت بدايات الخيانة، ولا حت نذر الحرب مع الغزاة، لم يكن فى خزانة الدولة درهم واحد. كان المراقب المالى الانجليزى كولفن قد أخذ كل الاموال من خزينة المالية ونقلها إلى السفن الحربية البريطانية. لم يكن لدى الدولة درهم واحد تمول به الجيش. فماذا يفعل الشعب؟.. شئ عجيب حدث لا مثيل له فى التاريخ. تدافعت الأمة بكل طبقاتها وطوائفها لتمول جيشها الوطني. القادرون كانوا يقدمون المال.. الفلاحون كانوا يقدمون ما لديهم من" مال وغلال وأبقار واغنام واطعمة".. من لا يملك شيئا كان يتبرع بأوانى المطبخ او يقدم اولاده للدفاع عن الوطن.. حتى بعض اميرات الاسرة الحاكمة كن يرسلن بمجوهراتهن سرا إلى العرابيين دون علم الخديو... مائة الف جندى مصرى مولهم الشعب ووقف معهم لصد الغزو بهذه الطريقة. كانت ملحمة

وطنية كبرى.

طوال العامين اللذين تواصلت فيهما الثورة العرابية، كان للثورة رجال الدين الشرفاء الذين اصدروا الفتاوى التى تدعو الشعب للجهاد ونصرة الثوار وتدين الخونة

وكان للثورة مثقفوها وكتابها وخطباؤها.

وكان للثورة قادة فى المدن والقرى يحشدون التأييد الشعبى لها.

شئ واحد كانت الثورة تفتقده.. غناء ثورى يعبر عنها.

كان الشعب الثائر يبحث عن مطرب يغنى للثورة.

كانت الثورة تبحث عن اغنية وطنية.

●●●

أكبر من الموال وعبده الحامولى

إذن، كانت الثورة العرابية تبحث عن مطرب يغنى لها.. تبحث عن أغنية وطنية.

فى ذلك الزمن، وعلى الرغم من النهضة الغنائية التى حمل لواءها مطربون قلائل، الا ان مجتمعات القاهرة المخملية، مجالس الباشوات والاثرياء وعلية القوم، كانت ماتزال تستمع بشغف إلى أغان هابطة رديئة أشد ما يكون الهبوط والرداءة والسوقية. كانت تستمع إلى أغانى مثل:" من يوم ما عضتنى العضة، دا كان نهار لم يتقضى"" انا لما استلطف ما يهمنى بابا" و" هاتى لى حبيبى يا نينه الليله" و" عاللى جرى فى المندره، أعرف منين انا كنت لسبه صغيرة".

كان عالم الغناء غارقا فى اغلبه فى الابتذال والتفاهة على هذا النحو، فى وقت كان الشعب يئن فيه تحت وطأة الظلم والقهر ويحلم فيه بالانعتاق والتحرر.

كان للفقراء من ابناء الشعب غناءهم الخاص، وطرائقهم الخاصة للتعبير عن احزانهم ومواجعهم وآمالهم.

كان الموال مثلا احد فنون التعبير عن احزان الشعب، يبث عن طريقه وبالتورية، همومه. سجل التاريخ مواويل كثيرة من ذلك الزمن، منها مثلا موال جاء فيه:

من غلب خالى بادور ع" الشجا" ما" الجاه"

ولا التجيش البياته حتى فى ملجاه

يادنية الشوم ما خليتى عزيز ولا جاه

ابن البلد يتظلم والندل يتهنى

من غير ما يشجى يلاجى كل يوم مال جاه

وفى المقاهى الشعبية، وفى سهرات الفقراء فى الارياف وفى الاحياء الشعبية، كان اولاد البلد يلتفون حول مغنى الربابة، ويقضون الليل مع سير وملاحم البطولات القديمة. كانوا يحفظون سير وملاحم الظاهر بيبرس، وسيف بن ذى يزن، وسيرة عنتره، وهكذا. كانوا مع شاعر الربابة يستعيضون عن بؤس وقهر الحاضر، ببطولات وامجاد الماضي.

كانت هذه هى طريقة ابناء البلد فى التعبير عن واقعهم المر واحلامهم المكبوتة. لكن حين اندلعت الثورة العرابية وتواصلت، كان الوضع مختلفا. كانت الثورة بحاجة إلى غناء جديد مختلف. لم تكن حالة الغليان الثورى تحتمل تورية الموال، ولا الاكتفاء باجترار بطولات الماضي. كانت الثورة بحاجة إلى من يغنى اغانى وطنية مباشرة وصريحة.. من يغنى للعساكر الوطنيين فى طوابيهم، اى ثكناتهم العسكرية، ومن يغنى لعرابى ويشد أزره، ومن يغنى منددا بالخونة.

تلفت الشعب الثائر بحثا عن مطربيه الكبار فى ذلك الوقت كى يغنوا للثورة، لكن هذا كان مستحيلا.. كان المطربون الكبار فى واد آخر.

ساحة الغناء فى مصر فى ذلك الزمن، كان يسيطر عليها اثنان سيطرة شبه مطلقة، عبده الحامولى ومحمد عثمان.

كان الحامولى من اجمل الاصوات فى تاريخ الغناء العربى على نحو ما يسجل معاصروه ومؤرخو الموسيقى.

كان للحامولى فضل كبير جدا فى النهوض بالاغنية العربية. ارتقى بها فى الكلمة واللحن، وبدلا من الكلمات المبتذلة غنى كلمات راقية وقصائد لكبار الشعراء. غنى لأبى فراس الحمدانى ومحمود سامى البارودى واسماعيل صبرى وغيرهم.

كل هذا صحيح، ويحسب له فى تاريخ الاغنية العربية لكن الحامولى كان مطرب القصور.. كان" يتنازعه الملوك والامراء والوجوه" بتعبير احد المؤرخين الموسيقيين. كان من الصعب ان يصبح مطرب الملوك والامراء هو مطرب الثورة والشعب فى نفس الوقت.

وهكذا، طوال أحداث الثورة الجسام، وحتى عندما كانت الاسكندرية تتعرض للحرق والتدمير والشهداء يسقطون، وعندما كان الشعب يبكى هزيمة جيشه فى التل الكبير، لم يكن لدى الحامولى ما يغنيه فى سهراته التى يحيها سوى" متعياتك بالاحباب" و المطر يبكى ياناس لحالي" و" مليك الحسن فى دولة جماله" " الله يصون دولة حسنك" و" انت فريد فى الحسن" وما شابه ذلك.

كان الشعب فى واد والمطرب الأكبر والأشهر فى واد آخر. بعض الذين حاولوا ان يلتمسوا للحامولى دورا فى تلك الأحداث العاصفة، لا يجدون ما يقولونه الا التالي:

يقولون ان الحامولى عندما كان يغنى دور" عشنا وشفنا سنين ومن عاش يشوف العجب. غيرنا تملك وصال، واحنا نصيبنا خيال. فين العدل يا منصفين".. عندما كان يغنى ذلك ويأتى الى" فين العدل يا منصفين"، كان يعيد ويزيد فيها ويمط ويطيل. كان هذا هو أقصى ما بمقدور الحامولى ان يقدمه. الحقيقة ان الحامولى ظل حتى آخر حياته وفيا لدوره.. دور" المطرب الرسمى للسراي".

ولم يكن محمد عثمان بأفضل حالا. كان ملحنا كبيرا جدا. يعود اليه الفضل الأكبر فى تطوير فن" الدور" فى الموسيقى العربية. لكنه أيضا، والثورة فى عنفوانها، كان فى سهراته يتسلطن، ويقضى الليل فى ترديد أدواره وأغانيه الشهيرة" مليكى أنا عبدك" و" أصل الغرام نظرة" و" بعد الخصام حبى اصطلح" و" قدك أمير الاغصان" و" قد ما احبك زعلان منك" و" كادنى الهوى" وما شابه ذلك.

هذا كان هو الحال اذن.

كانت الثورة أكبر من الموال.. وأكبر من مجرد استعادة بطولات الماضي.. وأكبر بكثير جدا من عبده الحامولى ومحمد عثمان..

كانت الثورة ما زالت تنتظر الأغنية الوطنية.

●●●

"... يارب انصر عرابي"

هروب المطربين الكبار عن ساحة الثورة العرابية، لم يكن غائبا عن قادة الثورة، ولا عن الشعب الثائر بالطبع.

عبدالله النديم، خطيب الثورة المفوه ولسان حالها وداعيتها الأكبر، لم يشأ فى زمن الثورة ان يترك الناس يقضون الليالى تحت رحمة" الآهات" و " آمان ياللي" واغانى العشق والهيام مع الحامولى ومحمد عثمان. كان يفعل شيئا عجيبا. كان يحرص على الذهاب إلى الافراح والمناسبات التى يحييها هؤلاء المطربون، وخصوصا محمد عثمان، ليخطب فى جماهيرهم ويحدثهم عن الثورة ويدعوهم للمشاركة فيها.

والشعب أدرك أن المطربين المعروفين المحترفين لن يغنوا للثورة .. ماذا يفعل الشعب الثائر اذن؟.

.. يغنى بنفسه لثورته.. لزعيمها وجنوده المرابطين فى الطوابي..

وهكذا، فى يوم من ايام الثورة، رددت حناجر الثائرين نشيدا هائلا، مطلعه:

العسكر فى الطوابي... يارب انصر عرابي

منذ تلك اللحظة، اصبحت"... يارب انصر عرابي" هى صيحة الثورة وشعارها.. يردده الشعب فى كل تجمع وحشد، ويردده ائمة المساجد، والخطباء فى كل مكان.

ومن حناجر الشعب الثائر ايضا، خرجت صيحة مدوية اخرى:

ياعزيز.. ياعزيز.. كبة تاخد الانجليز

واصبحت بدورها شعارا يردده الشعب فى كل مكان.

وفى السابع والعشرين من سبتمبر عام ١٨٨٢، بعد هزيمة الثورة، عاد الخديوى الخائن توفيق من الاسكندرية إلى القاهرة. عاد فى حماية جنود الاحتلال الغاصب. كان فى استقباله الجنرال ولزلى والدوق كونوت ابو الملكة فيكتوريا. طوال الطريق إلى قصره، كانت الفرقة الموسيقية تعزف للخديو النشيد البريطاني" ليحفظ الله الملكة"!.

لكن كان بمقدوره بالتأكيد ان يسمع جيدا حشود الشعب المفجوعة بهزيمة ثورتها، وهى " تنشد" له نشيدا آخر. كان بمقدوره ان يسمع اصوات الوف مؤلفة تردد:

ياتوفيق ياوش القملة... مين قال لك تعمل دى العملة

وكان بمقدوره ان يسمع نفس الحشود وهى تردد:

البغل فى الابريق... يارب خد توفيق

برودلى، المحامى الانجليزى الذى دافع عن عرابي، كتب يقول فى دهشة:" ظل الشعب على وفائه ولم يتغير... حتى يوم رحيل الزعماء إلى المنفى، ظلت الجماهير الحاشدة تتجمع طوال الليل والنهار رجالا ونساء وأطفالا حول سجن الاستئناف كما يفعلون حول أضرحة الاولياء... يبكون ، ويرددون نشيد الثورة، ويصرون على ترديده... يارب انصر عرابي".

هذه الاناشيد، وغيرها، التى انطلقت مع الثورة العرابية، والتى حفظتها الذاكرة الشعبية المصرية جيلا بعد جيل وظل الشعب يرددها لعقود طويلة بعد ذلك، لا أحد يعرف لها مؤلفا او ملحنا، فقد خرجت ببساطة وتلقائية وبهذه الكلمات البسيطة جدا، والمعبرة جدا، من صفوف الشعب الثائر. كان هذا هو غناء الشعب لثورته.

وهكذا اذن ولدت الاغنية الوطنية العربية الحديثة... ولدت من رحم ثورة شعبية كبرى، وعلى يد الشعب نفسه.

ومع هذا، لم يغب عن وعى الشعب خذلان مطربيه له. كان الشعب مازال ينتظر فنانه. وكانت الاغنية الوطنية مازالت تنتظر فارسها.

بعد عشر سنوات من هزيمة الثورة العرابية، فى حى فقير، ولد طفل سوف يصبح بعد ذلك اكبر فنان للشعب فى كل عصر، واكبر فارس للأغنية الوطنية العربية فى كل تاريخ الغناء العربى حتى اليوم.

ملف

الهتافات الشعبية .. يقين الحناجر الثائرة

عيد عبد الحليم

الهتافات الشعبية أحد أهم أسلحة المقاومة للشعوب الثائرة، وقد عرفت حركات التحرر الوطنى - فى جميع أرجاء العالم - هذا النوع من الفن النضالى الذى يتسم بعفوية تامة ترتكز على وعى عقلى قوامه «الضمير .. العدل .. المساواة». فهى نتاج علاقات وجدانية منبثقة من وعى الجماعة وأساطيرها الخاصة، معتمدة فى ذلك على الاتصال الصوتى وإظهار ما يعتمل فى النفس الثائرة، وحيث يبرر - بجلاء - ما يسميه «ب.ماراندا» بـ «الخطاب تحت الشعبي»، حيث نجد الأثر المعنوى الذى يرسخ فى ذهن المتلقى انطباعاً بالصدق نظراً لتحرر الخطاب الشفاهى من الطابع اللغوى المؤسسى أو الرسمي.

ويسمى «بول زمتور» هذا الجانب بـ الشفاهة المؤسطة» وهى شفاهة تنتمى إلى ثقافة الجماهير.

وقد جاءت الهتافات الشعبية متدرجة فى خطابها السياسى والاجتماعى تدرجاً يشهد على قوة التعبير الحرفى للمتظاهرين تعبيراً عن أهم القضايا السياسية والاجتماعية التى تؤرق الواقع المصرى والعربي، فمن مناهضة الاحتلال البريطانى فى القرن العشرين حتى الهتافات ضد الممارسات العدوانية فى المنطقة العربية.

وعلى ما اعتقد أن شعار «يسقط الظلم» هو أقدم الشعارات المعروفة والتى أطلقها الإنسان الأول فى وجه الظالم سواء كان محتلاً أجنبياً أو حاكماً أو مسئولاً.

فمنذ عرف الإنسان لغة الكلام كوسيلة للتعبير عما يريد، وهو فى مجابهة ضد ما يشعر أنه ظلم واقع عليه، وعلى مر التاريخ الإنسانى كله لا اعتقد أن هناك شعاراً حظى بالإجماع والاتفاق مثل هذا الشعار، يردده الإنسان المقهور فى كل مكان وزمان وبكل اللغات بدءاً من الفلاح الفصيح فى مصر الفرعونية وحتى يومنا هذا. وحتى لا تأخذنا سفن التاريخ فى بحارها العميقة ننتقل سريعا إلى تاريخ مصر المعاصر، وتحديدا منذ الثورة العرابية حيث اجتمع عدد من قادة الجيش وجنودهم لتقديم عريضة إلى «الخديوى توفيق» وتتضمن مطالب الأمة – فى ذلك الوقت – وردد معهم الشعب كلمة أحمد عرابى الشهيرة:

«لقد خلقنا الله أحراراً .. ولن نستعبد بعد اليوم»

ثم جاء مصطفى كامل وأطلق شعاره الخالد:

«لو لم أكن مصرياً.. لوددت أن أكون مصرياً».

وكانت كلماته هذه دعوة للاعتزاز بكل ما هو مصرى والتحصن بالانتماء فى مواجهة محاولات التغريب التي سادت المنطقة العربية فى ذلك الحين.

وقد عبر الفن الغنائى عن تلك العواطف الوطنية الهادرة فى نشيد «بلادي.. بلادي» الذى لايزال هو النشيد الوطنى حتى الآن.

واستمر نضال الشعب المصري، وابداع جماهيره للشعارات التى تعبر عن مطالب وطموحات البسطاء وتقاوم الاحتلال الإنجليزى الذى جثم على الصدور وتحكم فى مقدراتنا واستغل ثرواتنا لأكثر من سعبين عاما، وكان أشهر هتافات المصريين للتعبير عن رفضهم هذا العدوان هو:

يا عزيز.. يا عزيز

كبة تاخد الإنجليز

وسرعان ما تطور مضمون الشعارات وأصبح أكثر تنديدا خاصة عندما اندلعت ثورة ١٩١٩ فكانت أشهر شعارات تلك الفترة.

الاستقلال التام.. أو الموت الزؤام

تعبيراً عن رفض المصريين لتصريح ٢٨ فبراير الذى أعطى لمصر استقلالاً ناقصاً:

يسقط الاستعمار

يسقط الاحتلال

عاشت مصر حرة مستقلة
كما ظهرت فى هذه الفترة شعارات الوحدة الوطنية ، مثل:
عاش الهلال مع الصليب
الدين لله والوطن للجميع
وفى منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين وحتى نهاية الأربعينيات توجهت الحركة الوطنية وتحددت معالمها أكثر فأكثر فظهر شعار:
الجلاء بالدماء
بيفن بيفن.. يسقط بيفن
وعاش الطلبة مع العمال
تجسيداً لوحدة العمل الوطنى فى ١٩٤٦ عندما تكاتفت لجنة العمال والطلبة لمواجهة الإنجليز وديكتاتورية حكومة الأقلية فى ذلك الوقت خاصة «حكومة إسماعيل صدقي».
وأثناء هذه الفترة كانت الحركات اليسارية قد بدأت تتبلور وتصبح ذات صوت مسموع وشعارات تتردد بين فئات الشعب المختلفة خاصة بين طلاب المدارس والجامعات وعمال المصانع.
فامتزجت الشعارات الخاصة بالقضية الوطنية بالشعارات المتعلقة بالقضايا الاجتماعية والحريات العامة والنقابات بالإضافة إلى المطالبة بعودة دستور ١٩٢٣، ثم إلغاء معاهدة ١٩٣٦ التى وقعتها حكومة الوفد مع بريطانيا، وكان أبرز شعارات تلك الفترة:
أعيدوا دستور تلاتة وعشرين
الغوا المعاهدة.. الغوا المعاهدة

●●●

وفى فجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢ قامت طلائع من قوات الجيش المصرى بحركة تصحيح وطردت الملك فاروق وسرعان ما انضم الشعب إليها لتأييدها وحمايتها من أعدائها ومن نفسها وتوجيهها وجهة اجتماعية، فتحولت إلى ثورة بما أحدثته من تغييرات جذرية فى بنية المجتمع المصرى من خلال صدور عدة قوانين كان من أهمها صدور قانون الإصلاح الزراعى فى ٩ سبتمبر ١٩٥٢ تطبيقا للمبدأ الثانى من مبادئ الثورة وهو «القضاء على الإقطاع».
ولم تشهد الفترة من ١٩٥٦ حتى يونيو ١٩٦٧ أي تظاهرات حول قضايا عامة، يجمع عليها غالبية الشعب حتى كان مساء يوم الجمعة ٩ يونيو، وصباح السبت ١٠ يونيو ١٩٦٧، حيث اندلعت المظاهرات تطالب عبد الناصر بالصمود وتجدد الثقة بقيادته لحظة إعلانه التنحى

فى أعقاب النكسة، وقد ظهرت بعض الهتافات التى تناصره وتقف إلى جواره من مثال هذا الهتاف الذى ألفه «محمد سعيد»:

عبد الناصر ميه ميه.. مش عايزينك يا زكريا

وذلك رفضا لترشيح زكريا محيىّ الدين لخلافة عبد الناصر وقد انتشر هذا الشعار فى شوارع القاهرة تأكيداً للهوية المصرية ورفضاً للهزيمة وللتوجه الأمريكى.

●●●

وقد تطورت الهتافات فى العقود الأخيرة من حيث الأسلوب والنمط الكلامى والموسيقى التعبيرية وقد زادت حدتها مع تصاعد الأحداث السياسية فى المنطقة العربية، فجاءت لتواجه الهجمات الاستعمارية للقوات الأمريكية التى اتخذت من الخليج قاعدة عسكرية لضرب العراق، فى لغة تمزج بين العامية بطبعها الشفاهى الجماهيرى والفصحى بعمقها اللغوى:

يا أمريكا لمى جيوشك

بكرة الشعب العربى يدوسك

بكرة شعوب الدنيا تدوسك

لن يحكمنا البنك الدولي

لن يحكمنا الاستعمار.

●●●

الخطاب المضاد

وكثيراً ما تربط الهتافات بين مجمل القضايا العربية الآنية خاصة المشكلة العراقية والقضية الفلسطينية متخذة أشكالات من النقد اللاذع:

المقاومة لسه باقية

باقية لسه فى أرض غزة

المقاومة بالكفاح

والعراق لن يطاطي

يا بيت يا أبيض يا واطي

وفى بعض الهتافات يتجلى هذا النقد صريحا وواضحا دون أدنى مواربة، حيث الخطاب المضاد للأنظمة العربية الراهنة:

راح نقول تانى ونعيد

تسقط تسقط كامب ديفيد
اكتب على حيطة الزنزانة
كامب ديفيد عار وخيانة
واللى هايضرب فى العراق
بكرة هايضرب فى الوراق
دا سياسة استعمارية
والحكام باعوا القضية
بالمعونة الأمريكية
دبلو.. دبلو.. دبلو دوت
دبلو.. دبلو دبلو بوش
وانتو يا حكام فاشوش
كلكم تابعين لبوش
يا امراء النفط العربي

ويأتى هذا الرفض صارخاً كما فى هذا الهتاف:

يا حكومات عربية جبانة
بكرة سلاحنا هيبقى معانا
يا حكومات روبابيكيا قديمة
الجماهير رافضة الهزيمة

●●●

وفى الفترة الأخيرة تتابعت «الهتافات» وشقت لخطابها الموقظ مجرى جديدا فى الشارع المصرى تعبيرا عن الغضب، الذى يؤرق قلوب الملايين فى القرى والمدن والنجوع، بما يشبه أغنية شعبية كورالها الحناجر الملتهبة بالحماس، مؤكدة.الاحساس بالخطر الذى يشقى به الإنسان العربى - الآن - تجاه الموقف الأمريكى:

فى العراق الحبيب
طفل مش لاقى الحليب
شاب مش لاقى الغموس
يضربوه بصواريخ كروز
والهدف نفط العراق
الهدف نفط الخليج

والإدارة الأمريكية
رافعة راية الصهيونية
رافعة راية العنصرية
واليورانيوم المنضب
ده صناعة أمريكية

- وتتخذ بعض الهتافات صوراً خلفية لما عانته القوات الأمريكية فى فيتنام مثل تأكيدها أنها ستلقى نفس المصير فى العراق:

يا أمريكا فضى حصارك
فى المعركة الجاية عارك
فيتنام راجعة من جديد
دا العراق شعب عنيد
يا بغداد ألف تحية للثوار
مصر الشعب فى خط النار
دورنا العربى راجع تاني
ضد العدو الأمريكاني.
صبراً.. صبراً يا بغداد
شعبك أصبح رمز جهاد
العراق.شعب وجيش: رغم أمريكا لابد يعيش

ولم تتوقف الهتافات على نقد الأنظمة العربية - فقط - أو الهجمة الاستعمارية التى تنتهجها الولايات المتحدة الأمريكية بل اتخذت أبعاداً أخرى لعل من أهمها نقد الأنظمة العالمية المتخاذلة وعلى رأسها مجلس الأمن كما فى هذا الهتاف:

مجلس أمن يا بلوتيكا
ليه بتبصم لحساب أمريكا
يقتلوا واحد يقتلوا ميه
موقف واحد م القضية
من ثمانية وأربعين
إحنا نضحى جيل ورا جيل
....
أيدى فى أيدك نبقى أقوي

م البيت الأبيض وشارون
أيدى فى أيدك نبقى أعلي
م الكاوبوى وكلاب صهيون
....
صوت الشعب طالع طالع
من الحارات والشوارع
من الكنايس والجوامع
ثورة .. ثورة فى كل مكان
ضد صهاينة وأمريكان

كما تفنن مؤلفو الهتافات فى الرد على المزاعم الأمريكية من وصم العمليات الاستشهادية بصفة الإرهاب فأكدت قيمة الجهاد والتضحية من أجل الأرض بكل غال وثمين:

المقاومة مش إرهاب
حزب الله مش إرهاب
القسام مش إرهاب
الشعبية مش إرهاب
كتائب الأقصى مش إرهاب
إسرائيل هى الإرهاب
ع القدس زاحفين زاحفين
شهدا .. شهدا بالملايين
....
لا إله إلا الله
الخلاص مع حزب الله
جبهة وطنية واحدة
جبهة عربية واحدة
لا سلام ولا مفاوضة
حرب الشعب خيار وحيد
ضد الصهاينة والتهويد
....
احنا خيارنا الاستراتيجي

فك حصارنا وتجهيز جيش
وادى الحل أهو جا م الضفة
الصهيونى لازم يتصفي
ومن ناحية أخرى تتناص بعض الهتافات مع بعض الأعمال الشعرية التى اتخذت من تيمة الرفض سنداً لبنية القصيدة كقصيدة «لا تصالح» للشاعر الراحل أمل دنقل يتجلى ذلك فى هذا الهتاف:
لا صلح.. لا تفاوض
لا اعتراف
حنرددها فى كل مكان
واللى اتاخذ يوم بالقوة
مش راح يرجع غير بالقوة
راح نقولها جيل ورا جيل
رغم أنف الصهيونية
فلسطين عربية
مش ولاية أمريكية
ومن اللافت للنظر أن بعض الهتافات التى يرددها المتظاهرون - هى نفسها - أغنيات وطنية رددتها الجموع الثائرة فى فترات سابقة مثل هذه الأغنية للشيخ إمام والشاعر أحمد فؤاد نجم:
أزرع كل الأرض مقاومة
ارمى فى كل الأرض بذور
إن كان ضلمه نمد النور
وإن كان سجن نهد السور
أو مثل هذه الأغنية التى تتجلى فيها قوة الخطاب الشفاهي:
اللى خانوا العهد بينا
واستباحوا كل حاجة
واستهانوا بالعروبة
واستكانوا للخواجة
يستحيل هيكونوا منا
إحنا حاجة وهما حاجة

همه باعو البندقية
والوطن والجلابية
وإحنا أصحاب القضية
إحنا مابنبعش مصر

ومعظم الهتافات تأتى وليدة اللحظة، تفجرها الحشود المتظاهرة، وهى تعرف جيداً قوة الخطاب الجمعى ومدى تأثيره على الروح الاستشهادية فى مواقع المقاومة حيث لغة الحماسة ترادف الضمير الوطني:

إحنا مين.. وهما مين
إحنا ولادك.. يا فلسطين
إحنا السنة.. وأحنا الفرض
إحنا الناس.. بالطول والعرض
إحنا الحرب.. حطبها ونارها
إحنا الجيش .. اللى يحررها
وإحنا الشهدا فى كل مدارها
مسلمين ومسيحيين

المقاطعة.. المقاطعة

ورغم أن الشباب الأوروبى قد نال قسطا وفيرا من الثقافة ونال حظه من حرية التعبير التى حرمت منها قاعدة كبيرة من شبابنا الذين لم ينالوا مثل هذه الحرية الثقافية السياسية، نظراً لسلطوية المناهج التعليمية وتخلفها، إلا أن طلاب المدارس فى مختلف مراحل التعليم قد خرجوا فى مظاهرات حاشدة لمؤازرة الشعبين العراقى والفلسطيني، ويرجع ذلك إلى الدافع الوجدانى الذى يسيطر على عقول تلك الفئة فى بنية المجتمع المصري، مما يعد مؤشراً صحيا حيث التعبير عن طاقات كامنة، ومختزنة وقد علت صرخاتهم:

المقاطعة هى سلاحنا
ضد أمريكا اللى بتدبحنا
دم الشهدا مش حيضيع
لا استسلام ولا تطبيع
الخيار خيار وحيد
المقاومة نار وحديد

مش هانهادن مش هنصالح
لا إحنا حكومة ولا لينا مصالح
احنا طريقنا للحرية
مش حلول استسلامية.

ولا ينسى المتظاهرون دم الشهداء الذين راحوا ضحية الممارسات العدوانية الداخلية والخارجية أمثال «ميلاد العبسى» ابن الدلنجات الذى لبى نداء الانتفاضة ومات شهيدا على الحدود المصرية و«السقا» طالب الحقوق بجامع الإسكندرية الذى راح ضحية الممارسات الأمنية الخاطئة فى مصر من خلال رصاصة طائشة من أحد ضباط الأمن المصري:

دم السقا للحرية
دم ميلاد للحرية
مش لحلول استسلامية
مش لسفارة صهيونية
مش لمعاهدة واتفاقية
يا شارون ويلك ويلك
دم الدرة بينا وبينك
مش هانهادن مش هنصالح
لا احنه حكومة ولا لينا مصالح

كما تحث بعض الهتافات على ضرورة دعم الانتفاضة مالياً ومعنوياً:

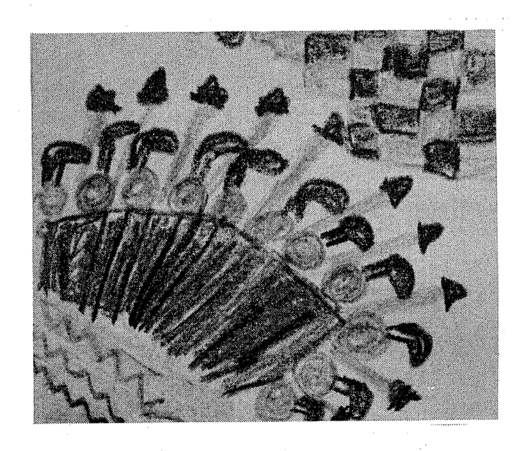
سلح سلح الجماهير
سلح سلح الانتفاضة
دم بدم وقهر بقهر
يا فلسطين من بحر لنهر
لو هانجوع على طول الدهر
ثورة .. ثورة حتى النصر

وترصد الهتافات أساليب الإمبريالية الأمريكية للسيطرة على المنطقة:

اسمك صابر يا عرباوي
والصهيونى بذلك غاوي
أول يوم ضربك بالغارة

تانى يوم بسفارة
تالت يوم بفلوس أمريكا
رابع يوم سينما وبلوتيكا
خامس يوم لازم تحرير
سلح .. سلح الجماهير
بقفل سفارة .. وطرد سفير



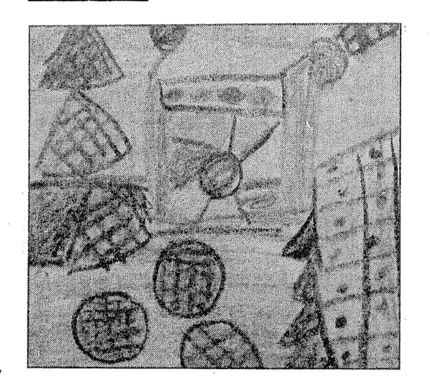


الديوان الصغير

تجليات النخل فى الجنوب

(مختارات من شعر:

حجاج الباى)



إعداد وتقديم:

محمد رفاعى

لم يكن حجاج الباى (١٤ ديسمبر ١٩٣٥: ٢١ إبريل ١٩٩١) متكالباً على النشر والسعى نحو الأضواء والشهرة، رغم كونه إحدى دعائم الشعر العامية فى مصر.

لم ينل من القاهرة إلا الصدود والنكران، لم يستطع الاستمرار بها، بعد أن ضاقت موهبته بألاعيب الحواة والبهلوانات، ولم تخضع موهبته أبدا لإرادة الرغبات، وبقى «حجاج الباى» فى مدينته فى الصعيد البعيد، يبدع ويمد جذوره عميقا فى وجدان الوطن، يكتشف ألق اللحظات الآسرة والمعبرة التى توهب قصائده بالعفوية والصدق.

ترك «حجاج الباي» بوصلته تقوده عبر مساحات الظل وأمنيات البشر، فلم ينشغل يوماً إلا بصدق القصيدة، ولم يحّول شعره إلى بضاعة، لم يعرض موهبته يوما لمن يدفع فى زمن تحول فيه الشعراء والأقلام إلى سلعة لذلك تأخر صدور ديوانه الأول «حكاية عروس البحر» عشرين عاماً كاملة لم يقدم له سوى أغنية وحيدة لحنها «رياض السنباطى» وغنتها التونسية «علياء».

نتيجة عوامل كثيرة داخلية وخارجية، داهمه المرض «العضال» ورحل ككل الموهوبين والأصلاء من أبناء مصر الذين لم ينسجموا مع المناخ الملوث بالدجالين والمرتزقة، فرحل فى إبريل ١٩٩١، تاركا لنا إرثاً شعرياً معظمه لم ير النور والبعض الآخر مبعثر فى الدوريات وصفحات الجرائد. ودواوين تقدم بها الشاعر ولم تر النور فى حياته، لو نشرت هذه الدواوين فى حينها لأحدثت تجديداً فى الشعر العامى المصري، مثل «الحلم فى الممنوع» و«المحاض» و«من كتاب الحجارة».

من يجمع تراث «حجاج الباى» بعد رحيله؟ سؤال أوجهه إلى «الثقافة الجماهيرية» علها تفيق إلى دورها وساحتها الحقيقية ولا تكتفى بالتطبيل لفراشات تحوم حول الشعلة التى صارت منطفئة.

ويسعد «أدب ونقد» التى تنحاز للموهوبين المخلصين لهذا الوطن – أن تقدم ديواناً صغيراً «لحجاج الباى»، ربما تضعه فى دائرة الضوء التى يستحقها – بمناسبة مرور ٧٠ عاماً على ميلاده ومرور ١٥ عاماً على رحيله فى أبريل القادم.

سؤال

الدم دا دمى
والجرح دا فيا
يا عتمة الدنيا يا ساكنه فى النني
ومضلمة عنيا
موالى سكة سفر جوايا بيعانى
طعم المرارة لسه ف لسانى
فات شهر والتانى
والصرخة فى ودانى
.. النيل مالوش تاني
فيا مصر يا أم الغنا -
ليه الوتر زانى..؟

المهر

لا تحزنى يا اماى -
ولا تحزمى توبك بمقرن ليف
ولا تفردى شيشانك السوده -
فوق المدن والريف
يامه زمانك طاب
واترصصوا الخطاب على بابك
الكل أحبابك.
بيفكوا طلسم حزنك الممدود
والفارس الموعود
يخرق حدود المستحيل ويعود
ويجيب لك المهر اللى كان مرصود

طلاق

حلف نجيب بالطلاق -
من كوع دراع أمه
أن احنا شعب عجيب -
عصايه بتفرقه.. زماره بتلمه.
- لاكنه أيضاً حلف -
بأنه فى المعمعه - واعد ما فيش منه.
كافة شعوب الأرض ماتهموا -
لو ضده يتلموا

تمرد

وبارفض زفة الوالي
وباتمرد على الحجاب أمام الباب
وع النصاب وع العصاب القصاب
ويحلالى
أدوس المشعر الكداب بحرف كتاب
كذا الخطاب . إذ لم يدفعوا غالي
ويحلال .. أقول موالى بالعالى
وافضح كلمة البهتان
واهتك سترها البالى
ويحلالى

أكون إنسان مع الإنسان
وأكون شيطان مع الشيطان
وأكون طوفان
بيكسح كل عفن الزيف
وعطن الكيف .. ويحلالى
أكون قوال وأكون قتال
سلاحى الكلمة والموال
وأسحب سيفى ع البطال
وع الدلال وع الأندال
ويحلالى خضار الريف وقرى الضيف
وحر الصيف بيدفعنى إلى الغليان
على الفتان وكل جبان
بينهك عزة الإنسان ويحلالي
أن افتح صدرى للنيران
أواجه قوة البركان واتصدي
وأقـول الكلمـة فـتـاكـه بالف لســان
واتحدي
وأقول الحكمة هتاكه لسر الكون
وكن فيكون وفى المليان

حبيبتى ف برجها العالى بتندالى
لا دفع مهرها الغالي
وحررها من السجان
وأفك أسارها من تعبان
بينهش صدرها العاري

ويحلالى
أعدى بحور خداع النور بقلب جسور
وأنط جدار حصار الزيف
ويبقى اللعب ع المكشوف
ويبقى الضرب على الحامي
أخلى سهامى قدامي
وأسدد رمحى فى المقتل كما عنتر
يا كون قاتل يانا المقتول
يموت الغول وأن يقتل
تكون الضربه ملعوبة ومحسوبة
وأن ما مات تكون اللعبة موش هيه
خداعيه شراكيه
خدوا بالكم يا فنديه
يا شعرا يا كتاتبيه
ساعتها ديب براوية
ويصبح كلبه سعرانة
ويصبح دبه عميانه وطرشانة
يطيح فى الخلق لا يبالي
خسيس الطبع فى الإنسان
ردى وجبان ما يفهمشي
ما يعرفشى بأن كرامة الإنسان
هدف اسمى ورباني
وأن العزة حق أصيل ورحماني
وأنا أعرف بأن النيل
بتحرم ميته الطاهرة على الأساقيل

وكل رزيل حليف الليل وشراني

كما أعرف بأن النيل بتحرم طميته السمرة

على من نيته التضليل

وع الجاني

لأن الندل طبعه شرير وحقده مرير

إذا جرحه أصاب مقتل ولم يقتل

حايتوارى ويتدارى لكين إلى حين

ويظهر والولاد نايمين

يخش الحفلة على غفلة ومتنكر

باسم جديد وركم جديد ورسم جديد

يكون أراجوز يكون على لوز

لكين هوه دراكولا

نيبانة طالعة من جوه بيتمسكن وأن اتمكن

حايضحك ضحكة زلزالة ويضرب ضربة قتالة وفعالة

عساكر جشعة من خفافيش وجاية تقش ما تخليش

وناوية تسد عين الشمس

والتخدير

خدوا بالكم يا فندية يا شعرا يا كتاتبية

مكنكم يا صنايعية غيطانكم يا مزارعية

حيطانكم يا فواعلية شراعكم يا مراكبية

ومستهدف وفى النية

مساجدكم كنايسكم حكاويكم غناويكم

وبسمتكم وضحكتكم ولقمتكم وهدمتكم

شماختكم وعزتكم ووحدتكم وعزوتكم

وكافة شيء بيسعدكم ويرضيكم

نداء

يا مصرى

يا زرع الطهر فى غيطان أبونا يوسف الصديق

حاييجى الضيق وألف صديق حا يتسحب كما الديدان

مليس الجلد تعبانى وحرباني

مغير جلده من تاني

مسيح الكون صفيق الوجه شيطاني

خدوا بالكم حاييجى بكلمة مغرية وبسمة حب وردية

ويفتح باب على مصراع خداع الندل والكداب

شجيع الكون كمثل العون مكا فرعون

بحبه مرة أو قفطان وكوفية ومرة البيبة ملوية

ومرة قصيدة شعرية

بتنزف دمعة للحزنان على اللى كان
وبالانجيل
وبالقرآن وكل كتاب
حــــايحلف أنه خـــدامك ومن خلفك
وقدامك
لكين كداب لكين نصاب
بيتمسكن ويهجم هجمة تترية
صليبية
وأصل الرك ع النيه
خدوا بالكم يا فندية
يا شعرا يا كتاتبية
وطاويطهم مغمية
وضحكتهم مصدية
بيارقهم بتحضن جمجمة وعضمة
ورايتهم يمينيه يساريه
خدوا بالكم يا فندية
يا شعرا يا كتاتبية

الريح والنخل والغراب

الريح مراجيح
بتهز النخل ينزل صيص
يا غـراب البين ياللى بتنعق فى حلوق
النخل
كيف حال الزرع وحال الأهل
كيف حال الناس
كيف حال فلاح فى أيديه الفاس
بتشق الأرض تطلع خير
كيف حال بدريه وست الكل
وأم الخير
أنا سبت الأهل وسبت البيت
وجيت
أنا جيت للنور .. للمدينة
ولدنيا جديدة عليا
فلات .. عمارات .. وبنات
بيداروا الهم ف ليل
وبارات
أنا جيت يا أرض .. يا أب.. يا أم
لقيت خفافيش بتمص الدم

●●●

يا نيل يا دموع بتسيل على خد الأرض
أنا لسه صغار
يا كلاب مسعوره بتنهش بعض
أنا لسه شباب
وسنانكو نياب بتغزف لحمي
تمص الدم
أنا كنت باظن أيام دراكولا خلاص
ما عادتش
ولا كنت أصدق أنه ما ماتش
وكنت بقول



خفافيشه السوده طردها النور
وعناكبه بينا وبينها جسور
اتارينى كنت باعيش فى الوهم
أنا شايفه أهوه
دراكولا حي
سنانه نياب بتغزف لحمى تمص الدم

●●●

النيل والليل والصيف والبدر
طاقات مفتوحة ف ليلة قدر
طاقات مفتوحة آه يا عذاب
يا شباب ما عاد ف طريقه النور
ولا عادت تفرش سكة عمره زهور

●●●

يا حبيبتى الطاهره يا أمى يا أرض
يا طارحه الخير بالطول والعرض
أنا تهت خلاص
ونسيت الناس.. ونسيت الفرض
حبيبتى يا أمى الطاهرة يا أرض
خدينى بعيد
من نور أصحابه عبيد للنور
من ناس مافيهمش ريحة الخير
ودينى بعيد
أنا كنت فى حضنك يا أمه سعيد
ودينى بعيد
ودينى بعيد

«القاهرة – ١٩٦١»

البطل

= قول يا شاعر
= قول يا شاعر
= قول يا شاعر
= وايش اقول – القول كتير
لو فضلت أغنى ميت ليله .. وليله
عن جميله .. ولا عن بنت المحيدلي
موش ح اخلص
= قول يا شاعر
= قول يا شاعر
= وايش اقول .. القول كثير
الرباب اهو داب ولسه
ألف قصه وقلتها ش
= احكى عن قصة ياسين
= يا خساره
يا خسارتك يا ياسين
قدما عشقت البنيه
شمتوا فيك الشمتانين
يا خسارتك يا ابن عمي
حط همك جنب همي
ويلا نطفش
بس راح نوصل لوين

دى العباره خطوه واحده
نص خطوه.. ربع خطوه
بعد منها السودانيه
والسلاسل والسجون والسجانين
لا بلاش ياسين يا هوه
شوفوا غيرها
= قول ع لادهم
= طعم كاسك يا بلدنا .. مر علقم
شربوا منه الفلاحين
زين شبابك يا بلدنا والله لادهم
وين تلاقى زيه وين
شهم يا آدهم
بس يا خسارة شبابك
راح أونطه.. وفضلوا هما
الباشا اغا .. والباشا .. والمتحكمين
لا بلاش لادهم
شوفوا غيرها
= قص عنتر
= ولا أقول لك الهلالي
= الزناتى ولا بيبرس
= لا دياب
= قص عن أيوب وناعسه
= دا الرباب اهو داب ولسه
ألف قصة ماقلنهاش
وايش يكون أيوب وناعسه

جنب حدوتة بلدنا
أحكيلها الكبيرة اعطيتها لنا= صلوا بينا ع النبي
«أسوان ١٩٩٦»

روح الشعب

ياما داست فوق بلدى السنين
ماتوا فيها الاشقيا . والاتقيا
ماتوا حتى الاوليا.. والمرسلين
باختصار
كل حاجه فى البلد.. صبحت عدم
كل حاجه طيبه.. مش طيبه
صارم رمم
المقدر .. واللى كان.. ما خلاهاش
إلا حاجه واحد بس.. مارحلهاش
ماقدرلهاش
حاجه واحده بس
روح شعبك يا مصر
«أسوان ١٩٧٢»

غنوة عمل

محلاك يا واقف جوه حلق الليل
بتلوع النسمايه ع المغني
وترقص النجمايه ع الترتيل

ساعتين تقول موال
قلب الحجر ينشال
محلاك يا بو سمره
محلاك يا مصرى وأنت بتحول طريق النيل

●●●

عايق ولايق فى القميص لازرق
تهدم.. وتبنى .. والجبين يعرق
والزند الأسمر فى الجبل يعزق
واحتار أنا.. داجن..؟
لا عفريت
مارد وشق الليل خلى الجبل فرافيت

●●●

ميت ألف غنوه.. وتلتميت موال
جوه النفق تنقال
عن جيل جديد شغال
زاحف كأنه القدر.. كأنه جيش انتصر
لاكن سلاحه المكن .. والقدره والتصميم
كراكه عملاقة – ف الصخر بتكسر
جباره .. عزاقه بتزلزل المحجر
وتخطى ع الأشوال
وتعلى فى المداميك
مدماك ورا مدماك

«أسوان ١٩٦٤»

المشوار

خوفى عليك يا جار
اسم الله وألف اسم الله
اسم النبى صاين تعود للدار
والنجم مرشوش فى السما غله
وأهلك ف صحن الدار عيون تتطلع
وقلوب بترجف.. وودانات تتسمع
خايفين عليك يا جار من قسوة المشوار
من لسعة الكرباج ع الضهر لو تندلي
اسم الله قلبى عليك
اسم الله.. وألف اسم الله

●●●

يا خطوتك ع الدرب م الفجريه
لا شمله فوق الرأس ولا كوفيه
غيرشى الطواريه ع الكتوف هدتها
غيرشى الدم ع السكه بتفتتها
وقيراط رجا
ترجع بجفنه شامي
ولا بغمر شعير
اجر الشقا فى وسية العمودية

●●●

حاسك أنا
سامعةهالودان مرسالك
ضيقك وغلبك.. قهرتك موالك
«يا بو الغلابة يا ليل»

والمر طعم الصبر - والصبر ليله طويل
اسود سواد حالك
معلهش كله يهون
وآخر المطاف يا جار
لتروق وتحلالك

●●●

يالطعتك ضهرك . ف جوع الدومه
تستروح النسمه مع القياله
زادك مرادك والمراد النومه
على فرشه حتى لو تكون من قش
زادك مرادك والمراد الهدمه
واللقمه خاليه من ديدان المش
والكلمه من غير غش
والبسمه لو تترسم
يا جارى فوق الوش

●●●

خوفى عليك يا جار
لتاخدك السلطة
ولد المرازى خدوه
م الدار لخط النار
وأمه بقالها حولين متشحططه حواليه
م لفندى فى البندر.. للعمده فى الدوار
لاكن يا كبدى عليه
حطوا الحديد ف ايديه
وأهو كمل المشوار

●●●

بكائية (من الموروث الشعبي)

«أوعك تروح الحرب يا غالي
ياخدك لهيب النار طوالى
أوعك تروح الحرب يا مقدام
ياخدك لهيب الحرب من قدام»

●●●

يا رجعتك للدار
والليل بلا قمره
والدنيا لابسه م السواد طرحتها
وأنت يا جار ظميان
عطشان لضحكتها
محتاج لكلمة حنينه
لحدوته
ولبسه حلوه
لغنوه وزغروته

●●●

سامع يا جار دق المزاهر
سامع
سامع أدان الفجر فوق الجامع
بيقولو قامت ف البلد دى قيامه
عسكر .. بنادق .
والبيارق ياما
بيقولوا راح ليل العبوديه

لا سلطه عات.. ولا

هبت عمديه

«أدفو - يوليو - ١٩٦١»

عفريت الليل

يا ما قلتولى يا صحابى الفجر طلع

ياما قلتم

والنور التايه فى الضلمه لالى ولع

يا ما قلتم

صدقت كلامكم يا صحابى ودورت كتير

يمكن الاقى اثار للنور

أبدا مالقيت

يمكن الاقى شمعة قايده

لما اتهديت

ابدا مالقيت.. ابدا ما لقيت

●●●

الغوله دقت على بابي.. واربت الباب

بصليب ف شمال .. ومداليه

ويميني كتاب

الغوله بصت.. ما رجعتش

الغوله خشت .. ما خفتش

من إيه حتخاف

إذا كان النور اللى فى بيتنا مطفي

أبدا ما انقادش

●●●

تنين البحر درعاته الفين خطاف

الريس خاف

من ست سنين المركب واقف.. وماخطاش

من ست سنين

مش شايف قدامه المرسي

مش خايف غير من التنين

●●●

صياد السبع فى وادينا.. بيصيد غزلان

صياد السبع فى وادينا.. ماكانش جبان

ولا كان بيهاب الأخطار

صيادنا جرفه التيار

خلاه يتعلم كيف يقتل

يدبح فى نفسه الإنسان

ومعزور يا اخوانا الصياد

خايف ليقشه فى وشه التيار

●●●

فرعون لاسمر متحنط جوه التابوت

الوقت بيسرق ويفوت

فرعون لاسمر متحنط جوه التابوت

●●●

عفريت الليل ع الزراعية
واقف يا ولاد
وعيونه الحمرا بصتها بتحرق ف بلاد
وتدرى رماد
فارد دراعاته مغطى بها أركان الكون
رجليه زى الجبلين
سادين السكه على الرايح
قاطعين الدرب على الجاي
واخويا فايت على السكه
طيب وأمير
شايل أوراده ومسبحته
باديه لاتين
وف سورة ياسين
عفريت الليل قب منه
قرب يا ولاد
شاف الأوراد
ماهزت شعره ف دماغه
ولا رمشت عين
عفريت الليل ع الزراعيه
مارد جبار
ماحتشفع فيه الصلبان
ولا يشفع فيه القرآن
عفريت الليل ع الزراعية
ما يخافش إلا من النار
النار وحديها اللى تهزه
تقطم وسطة
تخليه ينهار

«أسوان – يونيو ١٩٧٣»

زمن الشدايد

صعيب يا زمن الشدايد
ع اللى قلوبهم حزينه
واللى مراكبهم مارسيت يوم على مينا

ضهر الجدع ينحنى حين الهموم تكتر
وتزيد محاميله ولا مين يحاميله
عود الجدع يتنى تحبل مواويله
تطرح ضلوعه آه وينخ من جواه
ويدب فيه العفن
وتهب ريح العطن تطفى قناديله

حين الزمان يندار يحزن غريب الدار
لعين يا زمن العار

أهلك ما هم أهلك ولدك ما هم ولدك
خلك ما عاد خلك ولا الحبيب منزار

صـغيـر يا تمن الضل ضرير يا زمن الغل

مرير يا جرح الزمن لو تنزمن من حل
حين الميزان يختل ابن الكرام ينزل
أيام بيشرب عسل
وسنين حايشرب خل

البنت بيضه شعرها ضاني
لميته بكفوفي
خدته على كتوفى يغطينى ما غطاني
لفيته فوق صلبى يقوينى ما قواني
قدمت له يدى قرب ولاقاني
بينت له ودى ميل ولفانى من خيره
لاقاني
خد من ضفير الشمس واداني

فات شهر والتانى زمزق وجافاني
(دق الهوى ع الباب قلت الحبيب
جانى)
(أتاريك يا باب كداب تتهز بالعانى)
يا موكب الشعرا يا متعفي
جرح العدا بارد ومتخفي
يا موكب الشعرا يا متعافي
جرح الحبيب قايد وما خافي

أم العرب هاجر ولاده موش عاقر

سألت شيخ عالم قارئ الكتاب عاللي
رمى الكتاب من يمينه والتفت قاللي
يحرم منام الليل على قليل الحيل
والعاصى والهاجر وع الغامر
يحرم منام الليل ع الندل والغادر.
١٩٨٤

المدينة الحزينة

طخوا القمر بالنار
صابه العيار ما حط منطوقه
جم كفنوه بالصبر
حطوا عليه جرنان دمه نشع فوقه
لموا القمر ف حكاية كدابه
قالوا عليه انتحر وجابو له ندابه

كانت مدينتنا بسبع تبواب
واحد عشان القمر
والسته لجلن يدخلوا الخطاب
أبدا ما حوم فوق بلدنا غراب
ولا حط فوق الشط صيادين
وأنا كان لى جوادى المدينة قصر
القصر كان بدورين
أبدا ما شفت الليل على قصري
ولا شفتهوشى ع البلد منقام

كان الحمام بينام فى حضن الفجر
وحبيبتى كانت نسمه فوق الشط
تسـرح مع المواويل وتحط مطرح مـا
الرياح بتحط
والدنيا كانت بنت ألف ربيع
خضره كما الجنه
بيضا كما التراتيل وقلب النيل

الفـرحـه لحظه بتـتـولد جـوه القلوب
ويادوب
مـا بيواتى الـغـروب تدخل تابوت الليل
تموت
وتموت معاها غنوة الطير ع الشجر
والبسمه تسقط م الشفايف تنتحر
والربيع كلمه تحبّل الحدوته
«شـرق البلد حداية مـصلويه غرب البلد
حدايه مصلويه»
لا دا الحمام والقمرى دى العصافير
مشنوقه ع التوته
دى الكلمـة مكبـوتـه والضـحكة فـوق
الوش منحوته
اخواتى فى السد انكفوا على وشهم
لجلن مـا يتدلى الأسـاس ويرتفع فـوقه
البنا
اخـواتى فى الســد – اعرفـوا – مليـون
ولد
زى الربابه قلبهم
يعزف عليها الريح غنا والموت غنا
كيفن عزف للى انحنوا من قبلهم

وبنوا الهرم
طوبه بنوها بطين وطوبه بدمهم.

١٩٩٦

بكة الدم

لما الزناتى وقع
وأبو زيد طلع سكه
لادهم قعد ع الدكه يتحكي
ويحك جرح الزمن
حكة ورا حكة – جرحى الزمانى اتزمن
بكت قناتى الدم كام بكة
لون المساقى دم
صوت السواقى هم
الجرح لم يتلم
واتلمت الضحكة
نزت ضلوعى آه
صوت الربايب تاه
تاهت خطاوى الخلق ع السكة
لم يفتحوا عكه.

النغم الحزين

ريتك يا طير الليل ما جيت
يا رتنى ما سمعتك ولا غنيت
دانت يا طير بتنوح
وأصل الغنا كاري
لاكن أنا
ما قدرش أقول يا ليل
والقلب ما بين الضلوع مجروح

يا عنيا يامتشحترين فوق الغيطان
يا بيار من الأحزان عميقة منتنه
شفتوش ولفين من نجوم
عدوش عليكم من هنا
عداش نغم؟ ما سألتهوش
ميتى حايسرى ع الغيطان الميته
ميتى وميتى يخضر الأرض الموات
ويجرى دم الفرحة ف عيون مصمته
ما قلتلوش ميتى حايدبى ع البيوت
ويفتح المغاليق ميته

خياتى ما ترموش عليا حملكم
دنا يا دوبى والطريق فى أوله
خياتى ما تبكوش فيا غلكم
دنا فايت الآهات سؤال على دربكم
وعيون أبويا المحنى ع الفاس من سنين
بتضمكم
وأبويا هو أبوكم وأمى أمكم
يا عنيها خطين ع السما
بترسب الدعوات لكم
وأنا اللى وحدى ع الطريق
بلا رفيق
غير الرحيق اللى باشمه ف نبتكم
١٩٦٣

النجم الأزرق

كان صغير اخضراني
لما خضره بنت عمى الشيخ حمد
جابت ولد
وأما جاموسة الزناتى ولدت لاتنين
سوا
كان يا دوبه بيتولد
من يومها وهوه غنوه كل دار
فرحة ف عيون الكبار
حلم أخضر يحلموه كل الصغار
كان حبيبنا كلنا
كان أبونا وأمنا
فى الميعاد بالضبط بيجى يتنتور الخير
ع الغيطان
كان أخونا وأختنا

لما نرمى بحملنا فوق الميزان
والميزان الحر ما يرضاش يطب
كان يعلمنا – بشرف إزاى نحب
والسنادي
ليه ما جلناش السنادي
يا ترى ضل الطريق
ولا خاف لما شاف ضل الحدادي

كان حبيبنا كلنا
وأما كان بيغيب شويه
ولا بينهنه قلوبنا الهم ساعة مغربية
بينطلق سرب الحمام
وأما بيتوه فى الزحام
كان يروحوله الصحاب
ويجبوه يبدروه على كل باب
والبلد تسهر قصاده
والسنادي
راحوا زى العاده لما استعوقوه
لا جابوه ولا هما عادوا
يا ترى ضل الطريق
ولا خاف لما شاف ضل الحدادي
مات سؤال فوق شفايف دبلانين
هوه فين هوه فين
البلد كلتها نامت ع التلال
ناس شافوه ساعة المغارب. متجه يم
اليمين
خلق تاني
قالوا راح يم الشمال
فالصباح
الحمام راجع يلاوع فى الرياح
الحمام يا حسرة مكسور الجناح
البلد كلتها سفت م التراب
والعذاب فوق العذاب
جوده واد عبد المعين
كيف يخلص م الديون الفدانين
واسماعين
جاع وباع الهدمتين
الولاد السمر راجعين الليلادي

رجعوا – راخيين الأيادي
الوشوش متعفره
والقلوب متكسره
والعيون متنقره
نقرتها لهم مناقير الحدادي
ليه ما جلناش السنادي
يا ترى ضل الطريق
ولا خاف
لما شاف – ع البلد – ضل الحدادي.
١٩٦٧

الحبال

لما القمر غاب واختفى
لما الشعاع اللى انعكس منه انطفي
عزف القدر لحن الوداع كسر الوتر
وأنا يا سمر
بازرع ف بطن الليل جنين وابدر حنين
واستنى يطرح عند باب الفجر حنه
وياسمين
وادى القمر مات يا سمر
الليل فحت له القبر جهزله الكفن
وفضل يزيح فوقه التراب لما اندفن
والليل ستار
إيد من حديد ترخى الحبال
تنزل على ضى النهار
تنزل تداريه تحجبه
بحر الضلام بيجن قلبى ويرعبه
تتلون السكه ف عيونى بألف لون
وف كل لون ميت ألف حبل تشدني
أغرق واتوه وسط الضباب
ميت ألف باب يتفتحوا ف قلب السنين
ويخر من بينهم عذاب

سد السحاب عين القمر
كسرت طراطيف الشجر - ريح
الخريف
آه يا طريق المحرومين
«آه يا طريق مدفون فى سور جبانة
الكون الحزين».
لو كان صحابى الطيبين شافوا الأثر
ما كانوا مشيوك يا طريق
ولا كانوا عرفوا سكة الحر الغميق
آه يا طريق مليان ألم
يا نبع وصحابى الغلابة ملقحين فوقك
رمم
لو كان صحابى الطيبين..
لو كان..

هجرس وفطرة الحجارة

مختار العطار

.. الموهوبون فى جميع أنحاء العالم قلة، وأقل منهم.. العباقرة، لكن هذه القلة القليلة هى التى تسطر تاريخ العلوم والفنون، وتدفع الحضارة الإنسانية إلى الأمام، ومع أن هناك فرق بين الموهوب والعبقري، إلا أنهما يتفقان فى النشاط العقلى المعرفي، الذى يسعى إلى التكيف مع المتغيرات الثقافية، والفنان الموهوب هو الذى ينتج أعمالا شيقة.. ممتعة.. مثيرة.. جذابة، فى إطار معروف أو نظرية معينة، كالكلاسيكية أو الرومانسية أو الانطباعية أو التجريدية .. إلخ، أما العبقرى فهو مؤسس ومنشىء هذه الأساليب ومبتكر صياغتها، ومبدعها كحلول تلبى احتياجات التغير الثقافي، ثم هناك ضرب ثالث من العظماء هو الفنان الماهر، صاحب الكفاءة العالية والأداء الدقيق المتميز، والبراعة فى استخدام الأدوات والخامات.

أبرز مثال للعبقرية فى عصرنا الحديث هو بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣)، لأنه منشىء الأسلوب التكعيبى ورسم به لوحته الشهيرة «فتيات أفينيون» سنة ١٩٠٧، كما أنه - دون غيره - حول مسار فن التمثال فى

القرن العشرين، حيث صنع رأس الثور سنة ١٩٠٨، من تجميع مقعد الدراجة ومقودها.

أما صديقه العظيم چورچ براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣) فنموذج للموهبة الفذة، لأنه تناول الأسلوب التكعيبى منذ أن شاهد لوحة صديقه بيكاسو، ومضى به إلى منتهاه المتكامل، وأما الفنانون الأكفاء البارعون، فيشكلون الغالبية العظمى ممن ترد أسماؤهم فى القواميس ودوائر المعارف فى مختلف العصور، ففى عصر النهضة الإيطالي، نصادف رسامين ملونين يصارعون ليوناردو دافينشى (١٤٥٢ - ١٥١٩)، لكنه هو العبقرى الذى ابتكر «نصف الظل»، مما نقل فن الرسم والتلوين إلى عالم التجسيم، بعد التسطيح الذى ساد العصور الوسطى وما قبلها، ومن الأمثلة البارزة للكفاءة والمهارة وقوة الأداء، المناظر الطبيعية التى أبدعها الرسام الإنجليزى وليم تيرنر (١٧٨٩ - ١٨٥١) بالألوان المائية والزيتية، فهى جذابة ومثيرة وجميلة، ذات مسحة انطباعية قبل أن يظهر الأسلوب الانطباعى فى باريس سنة ١٨٧٤، ولكنها فى إطار العصر ولا تنشىء أسلوبا جديدا.

المثال محمد حسن هجرس (٦٦ عاما)، يضمن إبداعه جانبا من كل من هذه الصفات الثلاث: العبقرية.. والموهبة.. والبراعة.. ويشكل معلما على طريق فن التمثال، بعد إشارة البداية التى أطلقها محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) صاحب تمثال نهضة مصر، ورفيق طريق للمثال جمال السجينى (١٩١٧ - ١٩٧٧) صاحب تمثال العبور، وإن اختلفت بينهما السبل وتنوعت اتجاهات التعبير.

لقد تزاملا فى دراسة فنون التمثال والميدالية فى أكاديمية روما (١٩٤٧ - ١٩٥٢) ثم عادا لتدريسها فى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة، لكن هجرس لم يحالفه الحظ لافتقاره إلى العلاقات الشخصية والمصادفات الحسنة، التى أسعفت السجيني، والتى تساعد الفنانين عادة على التوقيع فى سجل التاريخ.

هكذا أصبح السجينى مدرسا فى مدرسة الفنون الجميلة العليا، ومضى هجرس يبدع تماثيله مجسدا المجتمع والناس، يستمد موضوعاته من تجربته ومشاهداته ورؤاه، من البيئة الثقافية والطبيعية، مستخدما الرمز ومسبغا طابعا إنسانيا على

الكائنات التى ينحتـها فى الخشب والحجر أو يشكلها بالصلصال أو الجص .. فالقط، والسمكة، والذئب العاوي، والغراب الجاثم على الجيفة، والأسدان اللذان يلتهمان بعضهما .. كلها تشير إلى قضايا إنسانية ومصرية، وهى مدخل المثال إلى دنيا الأسلوب التعبيرى والرمزي، كما كانت مدخلا لرواد التعبيرية الاجتماعى الألمانية أمثال ماكس بيكمان (١٨٨٤ - ١٩٥٠)، الذى كان يرمز للإنسان بالحيوان وهو مدخل قديم رسم المصريين الأوائل مجلس الفئران، التى تريد تعليق الجرس عنق القط كما روى به الفيلسوف الهندى بيدبا قصص كليلة ودمنة، عالم الحيوان لكنها ترمز لما يقع بين البشر وموجهة إلى الملوك والساسة، ليتخذوا من أحداثها عظة وحكمة.

مضى هجرس يجسد خلجات نفسه وخواطر عقله وصور خياله.. وإذا كان مختار قد مزج بين شاعرية الفرنسى أوجست رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧) وجلال التمثال المصرى القديم، وكان السجينى يمد جذوره إلى مبادرات مختار الرومانسية، مستطردا إلى أساليب تكعيبية وتجريدية، تؤكد قوة تعبير موضوعاته التى تناولت القضايا المحلية والإفريقية والإنسانية.

فإن حسين هجرس يجمع بين عدة أساليب، ويغوص إلى جوهر المعانى الإنسانية، ويحدثنا بلغة المشاعر والأحاسيس، التى نلمسها فى الخطوط المنحنية والحيوية الدافقة، التى تضفى الحركة الدرامية على تماثيله النابتة، حتى ليخيل إلينا أنها كائنات رأيناها من قبل، مع أنها تتسم بالبلاغة المفرطة، حيث إسقاط التفاصيل عن الملامح إلى أقصى حد، فلا يبقى من الكائنات سوى الروح، والتعبير المجرد، الذى لا يخطئه الحس الإنسانى بحال من الأحوال.

لما كانت التكليفات الفنية فى العالم الثالث، تلقى على عاتق الموظفين وأساتذة الفنون دون غيرهم فى معظم الأحوال، لم تتح الفرصة لفناننا الكبير لإظهار مواهبه وإثبات نبوغه وتأكيد مكانته بعمل ميدانى صرحي كبير، وظل يخوض بحار الإبداع كفنان حر غير مقيد بمنهج أو تعاليم أو فلسفة وكم دفع ضريبة الحرية الإبداعية من حريته الشخصية.

ربما كان يصور حياته الذاتية حين أبدع تمثال «الجمال» أثناء إقامته فى معسكرات

الفلسطينيين بسوريا سنة ١٩٨٨، تشكيل مباشر فى الجص بارتفاع ٩٠ سم بلا أى تفاصيل، يجمع بين القيم الاستطيقية والمضمون الاجتماعي، فى مجسم إنسانى الهيئة، يحمل شيئا ضخما يتخذ مكان الرأس والكتفين فى تعبير بليغ فصيح عن جوهر حركة السير، والصلابة فى مواجهة الصعاب، كأنه صياغة تشكيلية للنشيد الفلسطينى القائل: فى يدى غصن الزيتون وعلى كتفى نعشي.. وأنا أمشى وأنا أمشى.

إلا أن الفلسفة الاجتماعية الليبرالية لدى هجرس ليست وليدة اليوم، بل كانت منذ البداية وراء التأثير القوى والحيوية الدافقة فى إبداعه المبهر، فالموهبة تتألق حين تجد ما تقوله، وتكشف عن عطائها فى الأسلوب والصياغة وحيل الصنعة، وتطرح معايير استطيقية وجمالية حديثة تناسب المتغيرات الثقافية، ولو تأملنا تماثيله الباكرة سنة ١٩٤٧ منذ ٤٣ عاما للمسنا كيف استلهم البيئة المحلية للتعبير عن أرفع القيم الإنسانية وعذابات الطليعة فى كل العصور ، نلمس هذه المعانى من خلال تشكيلات مبتكرة غير مسبوقة، ومعايير فنية جديدة ذات أصول كلاسيكية رصينة، فقد أبدع حينذاك، سلسلة تماثيل من طراز السهل الممتنع، مستقاة من مشاهد المراكبية، الذين كانوا ينتشرون على ضفاف النيل أيام التحاريق قبل بناء السد العالي، يسحبون مراكبهم الشراعية المحملة بالبضائع، بعد أن عزت الريح وأبطأ التيار .. يشدون الحبال الغليظة إلى الخصور والصدور ويندفعون إلى أمام، يكادون ينكفئون على الوجوه، لولا أن الحبال قوية وضخمة وطويلة، التى تكاد تلخص كل الجسم البشرى الجالس فوق القاعدة، تتدلى لكى ترتفع كائنا مهزوما لا نراه، لكننا نكاد نسمع استغاثته، مع أننا فى الوقت نفسه نشعر بأن صاحب الذراع الممدوة يبذل أقصى ما يستطيع من طاقة وجهد دون جدوي.

تعتبر هذه التحفة من روائع الإبداع المعاصر، ليس فقط لفرط حداثة تكوينها وخروجها على مألوف التقاليد الكلاسيكية، أو لإهمال الملامح وتعميم التضاريس، وإسقاط التفاصيل وبلاغة الصياغة، ولكن أيضاً لقوة التعبير ووضوح المضمون وتكامله مع الشكل فى وحدة مدهشة، قلما نلتقى بمثلها فى المجسمات الحديثة،

بالإضافة إلى الإثارة والجاذبية واستنفار خيال المتلقي، ورفع معنوياته وتزويده بقيم جديدة تعوضه عن القيم التى فقدها أثناء التغيير الثقافي الذى لم يتبلور بعد!

أمضى هجرس عشر سنوات متوالية مرافقا لمنظمة التحرير الفلسطينية، معايشا لواقع حياتها ومتصلا بقضية الحرية.. أبدع خلال تلك السنوات عددا من التماثيل تجسد أرفع معانى الفداء والإنتماء والتضحية، نحتها فى الخشب تارة وفى الحجارة تارة وشكلها بالجص المسلح بالسلك والأسياخ تارة ثالثة.

نزح إلى سهل البقاع سنة ١٩٧٨ وشيد مشغلا حافلا بالأدوات والخامات وأفران الخزف، فالتف به شباب المقتلون تلاميذ وحواريون، يعلمهم ويرعى مواهبهم ويدخل البهجة على قلوب المعوقين ودبت الحركة الفنية بينهم تلطف من جفاف العيش بين رائحة البارود وأشلاء الضحايا، أقيمت المعارض الفنية وعقدت الندوات الثقافية، والتقى مثالنا الكبير بالأمثلة الحية لما يشعر به من قيم إنسانية، فجسد خياله فى سلسلة من التماثيل، تتسم بجزالة المعنى وقوة المضمون وواقعية الموضوع، بالرغم من البعد الشاسع الذى يفصلها عما يعرف بالمحاكاة، إلا أن البلاغة التجريدية للواقع الثري، تحتفظ بسحرها وطاقتها وأشعاعها وعمقها .. على عكس التجريد العبثى الذى ينتجه مثالون ورسامون بين جدران أبراجهم العاجية!

لكن الاجتياج الإسرائيلى ما لبث أن اكتسح جنوب لبنان فجأة كالإعصار وزحفت دبابات الصهيونية على سهل البقاع، لتطفئ شعلة الثقافة الإنسانية التى أضاءها هجرس فى مشغله.. فحطم تماثيله ولملم ما خف من متاع، مضى بزوجته وأولاده فى ضوء القمر فى جنح الظلام، يخترق طريق القصر سيرا على الأقدام طوال سبع ساعات فى أحد أيام الصيف، سار فى خط متعرج للتمويه على الأعداء، متسترا بأطلال الآثار الرومانية القديمة.. حتى بلغ حدود سوريا وقد أخذ التعب منه ومن جماعته كل مأخذ.. هناك حملته سيارة إلى حيث استقر مرة أخرى فى رحاب المنطقة فى قرية «المنارة» التى كانت منطلقا للانتفاضة فيما بعد، وأقام مشغله وأفرانه من جديد.. ليكون قبلة فتيان الفدائيين ذوى المواهب الإبداعية.

هذه المواجهة التى استمرت حتى عام ١٩٨٨، بين محمد حسين هجرس وأعماق

قضايا عالمنا العرابى ومآسيه، وصراع الموت والحياة.. بين القهر الصهيونى وحقوق الإنسان، كان لها أبعد الآثر على بلورة المضمون الإنسانى الذى تنضح به تماثيل هجرس، منذ التحاقه بمدرسة الفنون الجميلة العليا سنة ١٩٤٦ قبل سفره إلى إيطاليا.. هذه المواجهة الأخيرة طوال عشر سنوات متوالية، وما حفلت به من تجارب مريرة، أتاحت لأسلوبه الإبداعى الأصيل أن يتألق بالموهبة العريقة المصقولة ويسفر عن إبداع يلبى احتياجات التغير الثقافى الذى يجتاح العالم بجميع أركانه.. إذ أن تماثيله تضع لبنة فى صرح فن التمثال الحديث ، وكيف يرقى الشكل إلى مستوى الركز والمضمون ويصبح مدخلا لفن التمثال الحديث.

«الفزاعة».. أو «البعبع».. تمثال يجسم الخوف والهلع والقوة الغاشمة البلهاء، مجرد تجاويف ونتوءات وتضاريس، فى تكوين رباعى حركى الهيئة، يتضمن الرهبة ويسترجع صور الطواطم البدائية وما تشع من سحر غامض، وما يحوطها من أساطير وخيال ، تتشابك خطوطه الخارجية والداخلية، كأنها خيط العنكبوت ، تعكس إحساسا بالأطراف المبسوطة، فى تكامل متزن يحمل معنى الهجوم الذى لا يقهر ، يساعد اللون الأبيض على إظهار تفاصيل دقيقة وتجاويف غامضة تنم عن مواقع الرأس والبطن والأطراف، وتوحى بجناحين أو ذراعين ينتهيان بقبضتين مضمومتين، كأنهما ملوثتان بشئ خطير، والتمثال تشكيل مباشر بالأسياخ والأسلاك والجص، بارتفاع ٩٠ سم (سنة ١٩٧١)، فى تعبير قوى مجرد عن السجن والعذاب والهول، الذى يلقاه الفلسطينيون فى أرضهم المحتلة، أو يلقاه الشرفاء كلما غابت حقوق الإنسان.. يعتبر هذا التمثال من أنجح المجسمات ذات الطاع التعبيرى المجرد، التى ظهرت بين المثالين العرب فى العصر الحديث.

بنفس الأسلوب، أبدع هجرس فى عام ١٩٧٦ سلسلة من التماثيل الجصية الواقفة على ساق واحدة، لها سمات الكائن الحي، لكنها ليست إنسانا أو حيوانا أو نباتا، لا يدهش المتلقى لرؤياها، لأنه يلمس فيها تجسيدا لأحاسيسه الداخلية، وتعبيرا حيا عن الحركة اليائسة لكائنات ترقص على صفيح ساخن، فهى على قدر كبير من الواقعية، والتكامل المثير بين الفراغات والمساحات المسمطة، والأتزان اللطيف الذى يتيح للحركة

المجسمة الثبات على قائم واحد، فى تعبير غريب عن الهلهة النفسية، التى يسقط فى حبائلها الإنسان القوى حين تؤخذ عليه السبل، تجسيدا لمشاعر تتناقض مع ما تحدثنا عنه فى سلسلة تماثيل «المراكبية» ومع مزيد من بلاغة التعبير الشكلي، إلا أن إبداع هجرس بوجه عام، يتميز بسمة نلقاها فقط فى أعمال كبار المثالين، خاصة ميكل انجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤)، حيث نحس بأن التماثيل فى فترة سكون بين حركتين، لن تلبث أن تهب واقفة لتمضى لحال سبيلها، بلا أطراف أو ملامح كأنها كائنات حية غريبة، لكنها مألوفة لعيوننا، قريبة من نفوسنا، تعود هذه السمة الفريدة إلى صدق التعبير ومهارة الأداء، والقدرة الخارقة على التحديث بلغة الشكل المستمد من جوهر الطبيعة والحياة، والقدرة التى تجلت قبل أن يبلغ العشرين، فنذر لها حياته وصقلها بالدراسة فى مصر ١٩٤٧، وإيطاليا ١٩٥٠، وبولندا ١٩٥٥، وأقام معارضه فى عديد من الدول العربية والأوروبية، كان أخرها فى موسكو سنة ١٩٨٥، ثم فى القاهرة فى قاعة إخناتون فى الأيام الختامية للعام الماضى ١٩٨٩.

وجدير بالذكر أن الفنانة المعروفة صفية حلمي، رفيقة فكر وزميلة طريق للفنان الكبير منذ عام ١٩٦٢، وقد أسفرت تلك الرفقة الثقافية الإنسانية عن إنجازات مهمة لكل منهما، من خلال المركز الإبداعى الذى أسساه فى حلوان، وتخرج فيه عدد من شباب الفنانين الحواريين.

تماثيل محمد حسين هجرس، تخاطب فينا فطرتنا الأولى التى لا تخطئ الإحساس، تماثيل لا تقرأ (بضم التاء) ولكنها تقول.. ففى تمثال «جذور البطاطا» يصور فى بلاغة مدهشة أنحناء الفتاة الفلاحة على أرض الحقل، لتنزع بكل قوتها شواشى الثمار المدفونة، تجذبها فى عنف يتجلى فى الخطوط المنحنية والذراعين المنبثقين من الجسد النحيل المتوتر فى صبر نافذ - مع إغفال جميع التفاصيل والملامح والأطراف، تصوير شبه مجرد للرغبة الجياشة المندفعة نحو الأرض كمصدر للحياة.. لا يتضمن هذا التكوين ما يحاكى الواقع، سوى إشارات طفيفة تكاد تختفي، فى غمرة الإشعاع السحرى الحيوى الحركي، الذى يتفجر به التمثال.. شأن كل روائعه.

رؤية

كأن (الأزمة) فى مكان آخر غير الشعر

قاسم حداد

أحب أن أسأل أولا:

لماذا ينبغى أن تكون ثمة أزمة فى الشعر العربى؟

لا أجدنى منسجماً مع استعمال تعبير (أزمة) عندما يتصل القول بلحظة الشعر الراهنة.

ربما لأننى لا أرى المشهد والتجربة بالصورة التى يقترحها علينا سؤال الندوة ومصادره.

كلمة «الأزمة» ليست سوى مصطلح فى ذهن السؤال أكثر مما هى معطى موضوعى فى الواقع، وهي، على الأرجح، معطى لـ:

– موقف محافظ مسبق،

– مرصود بغياب أو تغييب للفعل النقدى الرصين،

– مروج له بصحافة ثقافية متواضعة الأدوات خفيفة، المعرفة تكرس المصطلحات الخاطئة طوال الوقت.

منذ أكثر من نصف قرن ونحن نتعرض لمفردات ومصطلحات يتم تداولها بآلية مفرطة، وبخفة لا تحتمل، وغالباً ما تفتقر إلى دلالات واضحة المعالم أو مكتملة المعني.

ولعل أسطع مثال على ذلك تعبير (الحداثة) الشائع تداوله، والذى لم نتمكن حتى الآن مع الاتفاق بشأن معناه ودلالته فى سياق الثقافة العربية.

وعندما تسارعت التفجرات التعبيرية، فى شكل انزياح نوعى لمفهوم اللغة الشعرية، يبتكره الشاعر استجابة لمخيلة تتجاوز مألوف المصطلح النقدى السائد، عند ذلك أخذ البعض (ومعظمهم ممن يرفض المعنى الجوهرى للحداثة بمعنى الاتصال بالمستقبل) يكرس وصف اللحظة الراهنة باعتبارها أزمة.

وفى هذا السلوك نزوع نحو التماهى مع التقليد بأقنعة نقدية مختلفة، تصب غالباً فى رفض حرية التعبير والخروج عن التخوم المعروفة للقول الأدبي. فعندما نستخدم تعبير (أزمة) كوصف قدحى للتجارب الشعرية الموغلة فى التنوع، سوف نجد أنفسنا (بحسن النية وسوئها) فى سياق المتحفظ أمام ما تذهب إليه المخيلة الشعرية، ونكون بالتالى ضحية الاندفاعات السلفية التى تحجر الحريات بشتى تجلياتها، وفى مقدمة هذه الحريات حرية التعبير الأدبي.

أقول هذا،

لا لكى أطلق حكم قيمة على التجارب الشعرية التى نشهد تنوعها وتفاوت درجات الإبداع فيها، لكن لكى أذهب إلى فتح الافاق أمام هذا التنوع والاختلاف، دون أن يخالجنى أى قلق سلبى تجاه المشهد الشعري.

لهذا فقط أحب أن أتوقف أمام تعبير (أزمة) الذى يجرى تداوله فى السنوات الأخيرة، لتصوير الواقع الشعرى كما لو أن الآفاق مسدودة أمام جميع الاجتهادات التعبيرية الجديدة، والتى شخصياً لا أجدها، (إذا تميزت بالوعى والموهبة)، تشير إلى أفق مسدود فى مشروعها الإنساني، هذا المشروع الذى يمثل التعبير الشعرى أحد أهم وأجمل تجلياته.

●●●

لكن عند محاولة التعرف على ما يشير إلى (أزمة) ما فى المشهد الشعرى، لن يكون مفيداً التوقف عند الكلام عن ظواهر السطح العابرة، مثل استسهال الكتابة تحت طائلة الخروج من الوزن إلى النثر، وغياب حكم القيمة النقدية، وخفة ميزان النشر،

وسيادة نقص المواهب، وإشكاليات العلاقة بالقارئ.

كل هذه الجوانب، برغم أهميتها المحدودة، إلا أنها قضايا نسبية لا تصلح لأن تكون أحكاما قيمة ولا أسئلة نقد جوهرية تطرح على مجمل التجارب الشعرية، بسبب طبيعتها المتغيرة والقابلة، كما أنها نتائج لتحولات أكثر أهمية وعمقاً فى المشهد الشعرى العربي.

●●●

على الأرجح أن الأزمة سوف تتمثل دائما فى المستوى الأعمق من المسألة، حيث نتأكد من أن الأزمة ليست فى الشعر، وخصوصاً ليست فى التجارب الشعرية الجديدة بالذات، ولكن فى مكان آخر من المشهد الشعري، والأرجح أيضا أن الأزمة قد بدأت مبكراً وفى زمان آخر من المشهد نفسه.

●●●

لقد بدأت الأزمة منذ الصدمة الأولى الناتجة عن التحولات النوعية فى المفاهيم الشعرية الجديدة التى انزاحت بالكتابة الشعرية عن المصادر القديمة لمفهوم الشعر فى بنية المعرفة الثقافية العربية بالذات، انزاحت فى منعطفات بالغة العمق والدلالة بأشكال يصعب تفاديها.

١) فعندما لم يعد الشعر هو (الكلام الموزون المقفى)، (حسب العرب القدماء)، سوف تبطل إمكانية التعامل مع الكتابة الجديدة بأى أدوات وآليات نقدية تحاول ترميم صدمة ذلك الخروج الفادح عن تلك الحدود،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة.

٢) وعندما تأخذ الذات الشعرية مكانها الطبيعى والمشروع من تجربة النص بدل الموضوعية (حسب العرب المحدثين)، سيعتذر قبول شروط الواقع بوصفها حكم قيمة شعرية على واقعية الكتابة، ناقضة الإرث الكثيف من تقييد الفن بالحياة،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة.

٣) وعندما يتحول مفهوم الصورة الشعرية من كونها (تجسيداً للمجرد) حسب النقد الشعرى القديم، إلى تجريد لا متناهى المخيلة، بوصفه حقلاً مفتوحاً لحريات الخلق

الفني، ليصبح فن ابتكار الصور قيمة شعرية حرة تأخذ مكان الحدود القديمة لشرط الشعر،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة.

٤) وعندما يعاد النظر فى منطقية الدلالة وتبادل الأدوار البالغ النشاط بين الدال والمدلول، لن يسعفنا التفسير لشرح ما يحدث من تسارع المبادرات الشخصية التى يحققها الشاعر فى قصيدته، فيما يعتمد فن النقائض فى علاقته الكونية بأشياء العالم، مقترحاً اللعب خارج النص،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة

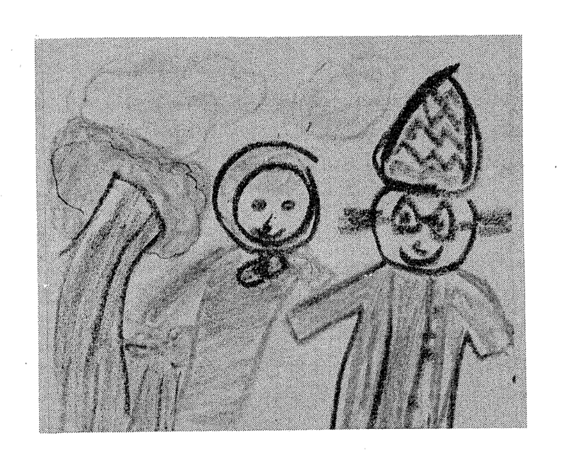
٥) عندما يقترح جيل التحديث الشعرى فى الخمسينيات والستينيات إلحاداً غير معلن بالتقليد الموروث، ثم تأتى أجيال التجديد وتجهر بإلحادها الفنى بالإرثين القديم والحديث معاً ودفعة واحدة، معلنة، فى أكثر تجاربها موهبة ورصانة، حقها الكونى فى البحث الحر عن لغتها وأشكال تعبيرها، متفادية شرط المستقرات والثوابت الفنية والثقافية كما لو أنها أيديولوجية دينية ومتعاليات مقدسة،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة.

٦) وعندما يتفاقم الإخفاق الحديث وهو يكرر استعانته بشتى مدارس النقد الغربى (من الشكلانية الروسية، والنقد الجديد، والبنيوية والتفكيكية..) محاولا مجاراة تسارع الابتكار فى شعرية الكتابة العربية الجديدة لأنه، على الأرجح، كان يفعل ذلك دون أن يدرك أهمية طرح أسئلته على النصوص الشعرية العربية، قبل الاستعانة بجاهزية الأجوبة الغربية، مما سيجعل ذلك النقد يقف فى هامش النص، عند هذا ستكون الأزمة فى المكان الآخر من المشهد العربي، وهو الطرح النقدى الذى يتحرك ناظراً إلى التجربة الشعرية من خارجها،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة

٧)وعندما تظل مناهج الدرس (فى كل مراحل التعليم) مخلصة لمفاهيم النقد الشعرى القديم، متحصنة ضد كل المحاولات الفردية التى تقترح الصنيع الشعرى الجديد على بنية الأجيال الجديدة، سيتحول ذلك، بآلية بالغة الفداحة، إلى تراكم هائل من قراء



(إذا قرأوا) يعتبرون الشعر (غير الموزون واللا مقفى) هو بمثابة الخطيئة التى يتوجب تفاديها،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة

٨) وعندما تتفاقم الأصولية الثقافية فى المجتمع العربي، لتسفر عن سلوك إقصاء عنيف لجميع أشكال التعددية، ستكون فكرة المغايرة والاختلاف فى أساليب الكتابة والتعبير الفنى أحد أهم العناصر الصادمة لبنية القبول، وتستدعى قانوناً يكرس الارتهان الاجتماعى لفكرة النموذج الواحد، وأن كل تعدد هو خروج صادم يغذى الكلام عن أزمة فى الشعر وليس فى المجتمع،

سوف تبدأ الأزمة من تلك اللحظة.

كتاب

العبودية المختارة

تأليف الكاتب الفرنسى:

إتين لابويسيه (١٥٣٠ - ١٥٦٣)

ترجمة: عالم النفس المصرى

الدكتور / مصطفى صفوان

توفيق حنا

هذه رحلة خاطفة فى هذا الكتاب المهم والجدير بالقراءة، وهو من تراث القرن السادس عشر فى فرنسا.

صدرت ترجمة هذا المقال عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٢.

وهذا الاختيار يستحق من القارئ العربى فى كل مكان كل الشكر والتقدير.

مؤلف هذا المقال عن «العبودية المختارة» الكاتب الفرنسى - صديق مونتن صاحب «المقالات» إتين دى لابوبسيه.. ألفه عام ١٥٤٨ وكان فى الثامنة عشرة من عمره الذى انتهى سريعا عام ١٥٦٣..

ولقد بذل الدكتور مصطفى صفوان جهدا صادقا شكورا فى نقل هذا العمل الفريد إلى اللغة العربية.. مع دراسة جادة شاملة للتعريف بهذا

الكتاب.. وبالإضافة إلى هذه الدراسة هذه الهوامش التى تفسر للقارئ كل ما يساعده على فهم ملامح هذا القرن الغنى والمزدحم بأحداثه وثوراته.. القرن السادس عشر..

وفى السطور الأولى يقول مصطفى صفوان وهو يحدثنا عن القرن السادس عشر: كان القرن السادس عشر، وهو القرن الذى ولد فيه «إتين دى لابويسيه» القرن الذى طفرت فيه أوروبا فصارت إلى ما هى عليه من الغلبة والرخاء..» حتى يقول وهو يحدثنا عن هذا الاختراع العظيم الذى عهد لهذا الرخاء ولهذه الغلبة وهو اختراع الساعة..

«إن اختراع الساعة لم يغير فقط من العلاقات الاجتماعية بين أعضاء الطبقات المختلفة وأعضاء الطبقة الواحدة..

بل إن المجتمع كله قد انتقل من زمن لم يكن ينفصل عن العبادة ولم يكن الناس يتعرفون مواقيته من شروق يعلنه صياح الديك إلى غروب يؤذن بالظلمة إلا بقرع النواقيس فى أجراس الكنائس.. إلى زمن تقسمه إلى وحدات متساوية دقات الساعات المشيدة فى الميادين العامة بأمر الدولة.. مثل مملكة فرنسا حيث كانت الساعة المقامة على رصيف السين المعروف حتى اليوم برصيف الساعة تدق دقاتها المنتظمة منذ عام ١٣٧٠م.

ويحدثنا المترجم عن حياة المؤلف:

«ولد لابويسيه بهذا القرن الذى بدأ ولما تنقضى بضعة أعوام على وصول كريستوفركولومبوس إلى سواحل أمريكا (١٤٩٢م) وفاسكو دى جاما إلى الهند (١٤٩٨م)..

ولد فى الأول من نوفمبر عام ١٥٣٠م بمدينة سارلا إلى الشرق من بوردو.. إلا أن أباه أدركه القدر وهو طفل فتولى أمره عمه، وكان من رجال الكنيسة المتضلعين فى اللاهوت والآداب، فنشأ إتين الذى بدأت معالم ذكائه الخارق تبين وهو لما يبلغ العاشرة على تقديس «الإنسانيات» اليونانية واللاتينية .. التحق بجامعة أورليان لدراسة القانون تأهيلاً للاشتغال بالقضاء».

ويقول المترجم:

«حصل لابويسيه على درجة الجامعة فى ٢٣ سبتمبر عام ١٥٥٣م وحصل من الملك هنرى الثانى على تصريح يبيح له شراء حق العمل قاضيا ببرلمان بوردو قبل بلوغ السن القانونية (وهى الخامسة والعشرين) وبدأ ممارسة أعماله بها بعد الامتحان فى ١٧ مايو ١٥٥٤م، فلما جاء مونتنى ليعمل هو أيضا قاضيا بهذه المحكمة عام ١٥٥٧، انعقدت بين الرجلين الصداقة التى خلد مونتنى ذكرها فى مقالاته».

وعن الملك هنرى الثانى يقول المترجم:

«كان الملك فى هذا الوقت (ديسمبر ١٥٦٠) طفلا فى العاشرة، وكان زمام الحكم بيد أمه كاترين دى ميدديسيس وكان هم هذه المرأة الإيطالية الأول هو الحيلولة دون انقلاب الصراع الديني إلى حرب أهلية تهدد النظام أو الملك كله».

وقبل وفاته بعام واحد أى فى عام ١٥٦٢ حين ظهر مرسوم ١٧ يناير ١٥٦٢ القاضى بترك حرية العبادة لاشياع كالفن (البروتستانت) دون اعتبارهم هراطقة، لم يتردد لابويسيه أن يكتب مذكرة شرح فيها النتائج التى تنجم عن المنازعات الدينية وبين نظر ثاقب - يقول المترجم - كيف يؤدى الردع الدموى لا إلى القضاء على الأعداء بل إلى تفاقم العداوة تفاقما يهدد البلاد بحرب أهلية تحرم الدولة من صفوة العقول» وعن نهاية رحلة لابويسيه القصيرة فى هذا العصر المضطرب المزدحم بكل ألوان الصراع الدينى يحدثنا المترجم: «وبعد ذلك نزل به مرض فطلب نقله إلى أرض تملكها امرأته، ولكن الوهن الجأه إلى النزول عند صديق كانت تصله أواصر المصاهرة، على بضعة كيلو مترات من بوردو - حيث كتب وصيته تاركا مكتبه لمونتنى عنوانا على صداقته، وفى ١٨ أغسطس لفظ نفسه الآخير ومونتنى بجانبه».

ويحدد لنا المترجم فى مقدمته الشاملة والمهمة تاريخ نشر هذه الوثيقة الثورية التى لعلها كانت الشرارة الأولى للثورة الفرنسية (١٧٨٩م)..

«لم يلبث مونتنى أن نشر عام ١٥٨٠م مع الطبقة الأولى لكتابه الخالد «المقالات» أعمال صديقه الأدبية، وكانت قسمين: شعر نظمه فى مقتبل العمر وترجمات عن المؤرخ اليونانى كينوفون وأخرى عن بلوتارك.. ولكن مونتنى لم ينشر أعمال صديقه

النثرية» ويبرر مونتنى عدم نشر «مقال فى العبودية المختارة» يقول:

«لقد عدلت عن إنزال هذا العمل.. لأنى رأيته قد خرج إلى الضوء قبل ذلك» ويقول مصطفى صفوان:

«الراجح أن لابويسيه كان قد قرأ «مقال فى العبودية المختارة» على بعض أقرانه بجامعة أورليان وأن بعضهم نسخوه، ومنهم من كان أو صار من أشياع كالفن (البروتستانتى)».

وعن هذا المقال يقول مونتنى حتى يبعد عن صديقه تهمة معاداة الملكية الكاثوليكية والثورة عليها:

«كتبه على سبيل التمويه فى مطلع شبابه إشادة بالحرية فى وجه الطغيان».

ولكن من المحتمل أن هذا الشاب الثائر ضد الطغيان قد تأثر بهذه الثورات الشعبية التى ازدحم بها تاريخ العصور الوسطي.. ويقول المترجم:

«وكان أهم هذه الثورات وأشهرها الثورة التى وقعت فى المنطقة التى تقع فيها باريس.. وفى عام ١٥٤٨ أى حين كان لابويسيه فى الثامنة عشرة من عمره اندلعت فى لاجوين (وهى الأقليم الذى نشأ فيه مؤلفنا وعمل قاضيا بعاصمة بوردو).. ثورة اجتاحت جنوب فرنسا كله» و«بدأت بهذه الثورة صفحة جديدة فى تاريخ ثورات الفلاحين بأوروبا».

ويفسر لنا المترجم سبب قيام هذه الثورة التى من المحتمل أن تكون وراء كتابة هذا المقال – المنشور: «لم تكن ثورة على نبيل أو عدد من النبلاء بل ثورة ضد الدولة، فقد فرض الملك فرنسوا الأول عام ١٥٤١م ضريبة على الملح وهى ضرورة حيوية لحاجة الفلاحين إليه لتجفيف اللحوم تهيوءا للشتاء».

ثم يقول: «فى عام ١٥٤٨ لم يكتف الفلاحون بطرد الجباة المقوتين بل تعقبوهم إلى المدن حيث ديارهم ومراكز أعمالهم فحاصروا بعضها واستولوا على البعض الآخر بينها مدينة بوردو نفسها، وهناك اوقعوا الموت بكل من رأوه من الجباة أو توهموا أنه متهم».

وانتصرت ثورة الفلاحين.. ويقول المترجم:

«وفعلا رفعت الضريبة فى سبتمبر ١٥٤٩» ويقول مصطفى صفوان مؤكدا تأثر المؤلف بهذه الأحداث: «لاشك أن لابويسيه قد تابع هذه الأحداث وأن هذه الظاهرة قد استوقفته.. ولا أشك إذن فى أن لابويسيه قد كتب عن العبودية المختارة وهو فى الثامنة عشرة من عمره بعد ثورة الفلاحين».

وأعود إلى الإجابة عن سؤال ذكرته سابقا متى ظهر «مقال فى العبودية المختارة».

«مقالات مونتنى ظهرت لها طبعة جديدة عام ١٧٢٧ أشرف عليها بيبيركوست فادرج فيها أعمال لابويسيه النثرية «المقال فى العبودية المختارة» ، فكانت هذه هى المرة الأولى التى يظهر فيها هذا العمل مصحويا باسم مؤلفه - بعد مائة وأربعة وستين عاما من وفاته»

ثم يقول المترجم الذى جاءت ترجمته الأمينة بالإضافة إلى هذه المقدمة الشاملة مع هوامش الترجمة.. عملا باقيا وإضافة بناءة للمكتبة العربية.. يقول وكأنه يؤكد علاقة مقال لابوبسيه بالثورة الفرنسية:

«فى نهاية القرن الثامن عشر عاد المقال إلى الظهور فى كتابات ومنشورات شتى وفى صور مختلفة.. مثال ذلك أن «أغلال العبودية» الذى أخرجه مارا فى طبعة جديدة بباريس عام ١٧٩٢ بعد طبعته الأولى بلندن عام ١٧٧٤ قد حوى صفحات متعددة بدت مستوردة من «العبودية المختارة» حتى أن البعض تحدث عن «السرقة الأدبية».

●●●

ويوضح لنا المترجم هدف لابويسيه من هذا المقال - المنشور الذى كتبه وهو فى الثامنة عشرة من عمره:

«يشرح لابويسيه هدفه قائلاً إنه إنما ينبغى أن يفهم كيف أمكن أن نرى الملايين من البشر يحتملون أحيانا طاغية واحدا دون أن تحملهم على ذلك قوة أكبر بل هم فيما يبدو قد سحرهم وأخذ بألبابهم مجرد الاسم الذى انفرد به البعض..».

ويتساءل المترجم على لسان صاحب المقال:

«لم كان الناس لا يقفون فى مجال الحياة السياسية عند تكليف الحكام ومحاسبتهم وجزائهم بل يذهبون إلى إخراجهم عن حدود الأخروية والمساواة؟»..

ويتساءل المؤلف أن هناك احتمالاً أن يكون خضوع الملايين لا اختبارا بل خضوعاً للقوة.. ويرد على هذا الاحتمال فى حسم واضح:

«أى قوة والطاغية واحد بينما محتملوه على كره بالملايين؟ أنقول إنه الجبن؟ لقد يخشى أثنان واحدا ولقد يخشاه عشرة.. فأما ألف مدينة أن هى لم تنهض دفاعا عن نفسها فى وجه واحد فما هذا بجبن، لأن الجبن لم يذهب إلى هذا المدى كما أن الشجاعة لا تعنى أن يتسلق امرؤ وحده حصنا أو أن يهاجم جيشا أو يغزو مملكة. فأى مسخ من مسوخ الرذيلة هذا الذى لا يستحق حتى اسم الجبن ولا يجد كلمة تكفى قبحه والذى تنكر الطبيعة صنعه وتأبى اللغة تسميته».

وتنتهى مقدمة المترجم المصرى (٦٦ صفحة) بهذه الكلمات:

«إن مستقبل هذا البلد، إذا كان لكلمة «المستقبل» معني، مرهون فى المحل الأول بظهور طبقة من الناس لا عمل لهم سوى الفكر والكلمة، ولا قضية لهم إلا التسامح الفكرى».

●●●

فى بداية مقاله عن العبودة المختارة (وكم كان المؤلف موفقا فى اختيار هذا العنوان لمقاله – المنشور) يحدد لنا المؤلف إتين لابوبسيه هدفه من عمله:

«لست ابتغى شيئاً إلا أن أفهم كيف أمكن هذا العدد من الناس، من البلدان، من المدن، من الأمم أن يحتملوا أحيانا طاغيا واحدا لا يملك من السلطان إلا ما اعطوه ولا من القدرة على الأدنى إلا بقدر احتمال الأدنى منه، ولا كان يستطيع إنزال الشر بهم لولا إيثارهم عليه بدل من مواجهته».

ثم يقول فيما يشبه الثورة ضد هذا النوع من الصبر والخضوع أو الخنوع.

أنه لامر جلل حقا وأن انتشر انتشارا أدعى إلى الألم منه إلى العجب أن نرى الملايين من البشر يخدمون فى بؤس وقد غلت أعناقهم دون أن ترغمهم على ذلك قوة أكبر....» ثم يقول وكأنه يحاول أن يجد سببا لهذا الذى يحدث فى الواقع..:

«إن ضعفنا نحن البشر كثيرا ما يفرض علينا طاعة القوة ونحن محتاجون إلى وضع الرجاء فى الأرجاء مادمنا لا نملك أن نكون إلا قوى».

ويشتد سخطه وترتفع درجة ثورته ويتوجه إلى السماء يسألها أن تلهمه الإجابة على تساؤلاته:

«ولكن ما هذا يا ربى ؟ كيف نسمى ذلك؟ أى تعس هذا؟ أى رذيلة أو بالأصدق أى رذيلة تعسة؟ أن نرى عددا لا حصر له من الناس لا أقول يطيعون بل يخدمون، ولا أقول يحكمون بل يستبد بهم، لا ملك لهم ولا أهل ولا نساء ولا أطفال بل حياتهم نفسها ليست لهم! أن نراهم يحتملون السلب والنهب وضروب القسوة لا من جيش ولا من عسكر أجنبى.. بل من واحد لا هو هرقل ولا شمشون. (ولهذا أضيف إلى عنوان «العبودية المختارة» هذا العنوان الفرعى «ضد واحد» .

والحل الذى يراه هذا الشاب الفرنسى الثائر الذى كان يدرس القانون فى جامعة أورليان.. الحل:

«ألا يستكين البلد لاستعباده، ولا الأمر يحتاج إلى انتزاع شىء منه بل يكفى الامتناع عن عطائه.. كل ما يقتضيه الأمر هو الإمساك عما يجلب ضرره..».

ثم يقرر هذه الحقيقة الاجتماعية وكأنه يصدر حكما: «الشعوب إذن، هى التى تترك القيود تكبلها أو قل إنها تكبل أنفسها بأنفسها، مادام خلاصها مرهونا بالكف عن خدمته..

الشعب هو الذى يقهر نفسه بنفسه..

هو الذى ملك الخيار بين الرق والعتق فترك الخلاص وأخذ الغل».

هذا هو هدف لابويسيه من مقاله.. ويؤكد هدفه هذا بهذا التشبيه بالنار:

«إن الشرارة تستفحل نارها وتعظم، كلما وجدت حطبا زادت اشتعالا، ثم تخبو وحدها دون أن نصب ماء عليها، يكفى إلا نلقى إليها بالحطب، كأنها إذا عدمت ما تهلك، تهلك نفسها، وتمس بلا قوة وليست نارا.. كذلك الطغاة.. أن أسكنا عن تموينهم ورجعنا عن طاعتهم صاروا، بلا حرب ولا ضرب، عرايا مكسورين، لا شبه لهم بشىء إلا أن يكون فرعا عدمت جذوره الماء والغذاء فجف وذوي» ثم يقول أخيراً لهذه الشعوب المقهورة:

«أعقدوا العزم ألا تخدموا تصبحون أحراراً، فما أسألكم مصادمته أو دفعه بل

محض الامتناع عن مساندته، فترونه كتمثال هائل سحبت قاعدته فهوى إلى الأرض بقوة وزنه وحدها وانكسر».

وكأن هذا الشاب الثائر شاعر أو خطيب.. ويقول المترجم «إن العبودية المختارة نص حلق كاتبه فى آفاق البلاغة تحليقا جعل سانت بيف لا يرى فيه إلا نموذجا لامعا لما يكتبه الطالب النابغ فى فصل البلاغة».

ولكن ناقدنا الأدبى الكبير توقف عند الشكل ولم يحاول أن يتجاوز الشكل إلى المضمون والموضوع كما يقرر المترجم!

وما أصدق ملامح هذا البورتريه الذى يقدمه لنا المؤلف لشخصية الطاغية وهو يقترب من نهاية مقاله عن «العبودية المختارة»!

«إن الطاغية لا يلقى الحب أبدا ولا هو يعرف الحب. فالصداقة اسم قدسى وجوهر طاهر، أنها لا تعرف لها محلا إلا بين الأفاضل ولا تؤخذ إلا بالتقدير المتبادل وليس بإغداق النعم. فالصديق إنما يأمن إلى الصديق لما يعرفه من استقامته. ضمانته هى استقامته وصدق طويته وثباته. فلا مكان للصداقة حيث القسوة، حيث الخيانة، حيث الجور. فالأشرار إذا اجتمعوا تآمروا ولم يتزاملوا ، لا حب يسود بينهم وإنما الخشية، فما هم بأصدقاء بل هم متواطئون» وكم هو صادق وحصيف رد الثعلب على الأسد الذى اصطنع المرض:

«كنت أزورك طواعية فى عرينك لولا أنى أرى وحوشا كثيرة تتجه آثارها قدما إليك وما أرى أثرا يعود».

●●●

قرأت الترجمة ووجدت كم كانت هذه الترجمة صادقة وذلك بعد أن أرسل لى الصديق الدكتور مصطفى صفوان من باريس الأصل الفرنسى الصادر عن دار النشر «جاليمار» عام ١٩٩٣قدمته آنى براسولوف.

ولا أنسى أبدا اللحظات الرائعة الثمينة التى قرأت فيها الترجمة ثم الأصل.. وهذه الكلمات تعبر عن تقديرى لهذا العمل الذى قدمه المترجم للمكتبة العربية.

شخصيات سينمائية عربية تُحلق فى آفاق العالمية

أمل الجمل

فى بادرة هى الأولى من نوعها على مستوى العالم العربى قامت إدارة مهرجان القاهرة السينمائى فى دورته التاسعة والعشرين. وبفضل إشراف الناقد السينمائى "يوسف شريف رزق الله" المدير الفنى للمهرجان. بالإحتفاء بالأجيال الجديدة من السينمائيين العرب. بشخصيات سينمائية عربية لم تستطع فقط تحطيم الصعوبات التى تُواجه عادة أى سينمائى عربى يحلم بصُنع سينما مختلفة. لكنها أيضاً اخترقت الحدود العربية والإقليمية وحققت نجاحاً ملموساً فى السينما العالمية.

تم تخصيص ثلاثة أقسام للسينما العربية إلى جانب قسم المسابقة الدولية. وقسم السينما الصينية التى كانت ضيف شرف المهرجان.. فى القسم الأول عُرضت أفلاماً للسينمائيين العرب الذين لمعوا فى السينما العالمية ومنهم "هانى أبو أسعد" وفيلمه " الجنة الآن " المرسشح لجائزة أوسكار أحسن فيلم أجنبي.. الممثل الفلسطينى "محمد بكري" بطل الفيلم الإيطالى "خاص".. قُدم للمخرج اللبنانى "جوزيف فارس" فيلم "زوزو". ولـ "عمر نعيم " النسخة النهائية.. وللمخرج العراقى "سمير" فيلم "سنووايت". وللمنتج المصرى "جان زلعوم" فيلمين أحدهما كندى "وعود كاذبة ". والآخر فرنسى "اللص الشرطي".. للمخرج اللبنانى "زياد دويري" عُرض الفيلم الفرنسى " لى لى

تقول". كما عُرض له الفيلم اللبناني "بيروت الغربية". وعُرض للمخرج المغربي "رشيد بن حاج" فيلم " الخبز الحافي" المأخوذ عن السيرة الذاتية للروائي المغربي الراحل "محمد شكرى " الذى يلعب دوره الممثل الجزائرى "سعيد طغماوي" ذلك الشاب الذى هجر دراسته صغيرا ليعمل فى مهن عديدة قبل أن تلتقطه السينما الفرنسية ليعمل مع "كلود شايروك". وآخرين.

جاءت الفقرة الثانية بعنوان سينما عربية جديدة عُرض فيها الفيلم الجزائرى المشترك مع فرنسا وبلجيكا " تحيا الجزائر" للمخرج "نادر موكين شي". والفيلم العراقى "غير صالح للعرض" لـ "عُدى رشيد". والفيلم الإماراتى "حلم" للمخرج "هانى الشيباني". وفيلم "بابا عزيز" للمخرج التونسى " ناصر خمير". والفيلم السورى " تحت السقف".. كانت الفقرة الثالثة خاصة بالسينما اللبنانية القادمة من رحم الحرب فتألقت فى سماء المهرجان بعرض عدد من أفلامها أقدمها فيلم بيروت الغربية إنتاج ١٩٩٨. وأحدثها فيلم "معارك حب" إنتاج ٢٠٠٤ وما بينهما أفلام آخرى مثل: لما حكيت مريم، البيت الزهر، طيف المدينة، والإعصار.

السينما الفلسطينية

استطاعت السينما الفلسطينية أن تنتزع الإعتراف بها دُولياً. وأن تحفر لها مكانة متميزة بين سينمات العالم.. فى عام ٢٠٠٢ عُرض لها فى مهرجان كان " يد إلهية " لـ "إيليا سليمان". و"زواج رنا " لـ "هانى أبو أسعد" الذى يعود من جديد فى ٢٠٠٥ ليفرض حضوره على الساحة السينمائية العالمية بفيلمه " الجنة الآن" الذى شاركت فى إنتاجه كل من فرنسا وألمانيا وهولندا وفلسطين.. وحصد العديد من الجوائز منها جائزة "الملاك الأزرق" لأحسن فيلم أوروبى، وجائزة منظمة العفو الدولية فى مهرجان برلين السينمائى الدولى عام ٢٠٠٥. كما أُهدى درع احتفالية عرب لمعوا فى الخارج لمخرجه.

"سعيد" و"خالد " بطلا الفيلم شابان عاديان يفضلان الموت كأبطال بدلاً أن يحيا

مقهورين تحت الاحتلال الإسرائيلي.. يقع عليهما الإختيار لتفجير أنفسهما فى مهمة إنتحارية فى تل أبيب لقتل أكبر عدد ممكن من الإسرائيليين سواء كانوا عسكريين او مدنيين. تم إخبارهما قبل تنفيذ العملية بيوم واحد. وأُسرتهما لا تعلم شيئاً عن هذه المهمة السرية.. أثناء العشاء الأخير يختلس الشابان نظرات الوداع إلى أفراد عائلتهما.. يقوما بالمراسم الضرورية للعملية الإستشهادية فى القيادة المركزية للمقاومة، ثم يتسللان الى الأراضى الاسرائيلية من خلال الأسلاك الشائكة لتنفيذ العملية.

يطرح الفيلم تساؤلاً رئيسياً تدور حوله الأحداث. لماذا يُفجر شخص ما نفسه بقنبلة منتحراً آخذاً معه أكبر عدد ممكن من الأحياء؟. "سها الفلسطينية" إبنة أحد الشهداء, والتى عاشت بالخارج لمدة طويلة تُؤمن بوجود طرق أخرى لحل القضية الفلسطينية بعيداً عن قتل الأبرياء. لكن "سعيد " و "خالد"، اللذان يعيشان فى نابلس ويعملان فى محل لإصلاح السيارات لهما مبررات آخرى للإنتحار. فـ "خالد" يرى أن القتل العمد والإنتحار هو الخيار الوحيد المتاح أمامهما فى كفاحهما ضد إسرائيل. أما "سعيد" فوالده وُصم بالخيانة وقُتل على أيدى قبيلته بسبب تعاونه مع اليهود.. وربما هذا يُفسر سر إنجذاب "سعيد" إلى "سها" .. لذلك يُريد سعيد أن يغسل العار الذى لحق به وبأسرته. يُريد أن يُصبح البطل الشهيد.

يعترف "سعيد" أنه لا يُحب القتل ولا يُفضله. لكنه أيضاً لا يملك بديلاً عنه.. ربما يُوجد فى الأفق حل آخر لهذه القضية لدى الآخرين لكنه لا يعرفه ولا يملكه.. لذلك يُصر على القيام بعمليته الإستشهادية.. يستطرد متسائلاً من صنع والده الخائن ومن صنعه كإنتحارى ؟!.. إنها إسرائيل.. إنها بشكل أو بأخر هى التى تدفعه للقيام بعمليته الإنتحارية لأنها دفعت والده للخيانة, وهذا بدوره يدفعه لغسل عار والده.

هانى أبو أسعد

وعى " أبو أسعد" بمأساة وطنه. بقضية شعبه. وتمكنه من أدواته السينمائية.

التي يُطورها باستمرار. ربما ساهمت في نجاح الفيلم.. رؤية المخرج وطرحه العقلاني لعب الدور الأكبر فيما حققه من نتائج.. إنه بحق مجازفة سينمائية غير مضمونة العواقب.. لكن عدم الوقوع في فخ العواطف ساهم في إجتيازها بسلام.. فالمؤلف يطرح قضيته بشكل منطقي يعمد إلى يقظة عقل المتلقي وإثارة تفكيره طوال العرض. اتبع " هاني" في الكتابة والإخراج أسلوباً عقلانياً بارداً لا يهدف إلى إثارة عواطف المشاهد لكن يستهدف إثارة التفكير فيما هو مطروح أمامه على الشاشة.. لا يسعى إلى رسم شخصيات مُؤلهة. لكن شخصيات حقيقية بكل تفاصيلها الإنسانية. بكل هفواتها وهناتها.. شخصيات تقترب من روح هاملت المترددة التي تفعل غير ما تريد.. تتصرف بعكس ما تقول.. لعله يبحث عن الشخصيات الدرامية التي تبقى في الذاكرة مثل شخصيات خالد وسعيد وجلال ومرشد الإنتحاريين.. يقول " أبو أسعد" أنه يسعى لعمل سينما تدخل التاريخ. أنه يكتب الواقع كما يراه مناسباً للدراما السينمائية. أنه يبحث عن شخصيات مركبة معقدة سينمائياً وإنسانياً.. لذلك قد تأتي شخصياته مغايرة للواقع وللحقيقة."

يحتاج فيلم " الجنة الآن " أن نتأمله طويلا لإعادة التفكير فيما يطرحه من تساؤلات وأفكار وشخصيات قبل التسرع والتورط في إطلاق حكم غير منصف له ولصُناعه.. لكن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة. تُرى ماذا سيكون موقف المؤلف لو جاءت محصلة الشخصية الدرامية مُزيفة؟ هل يبحث عن الشخصية المُغرية والمعقدة درامياً وإنسانياً بغض النظر هل تخدم قضيته أم لا ؟!.. خصوصاً أن الفيلم لا يكشف عن موقف واضح مُحدد للمخرج عما يُناقشه. فلا نتأكد يقينياً أين يضع قلبه؟. لكن "أبو أسعد" في أحد حواراته بجريدة الحياة يقول : " أنا ضد العنف لأنه يولد عنفاً آخر. مع الإشارة إلى أن العنف الأساسي هو عنف الاحتلال وهو الذي يولد عنف المقاومة. وأرى أن علينا أن نرتقي إلى مكانة لا نستعمل فيها لغة الاحتلال نفسها.. لم يكن هدفي إدانة العملية الإنتحارية أو تمجيدها. فالفيلم طرح للأسئلة وليس إجابة لها.. ما أقدمه هو قصة درامية وشخصيات وصراع في وجهات نظر

أحترمها. فالعمليات الانتحارية جزء من المقاومة. إنها ظاهرة موجودة. يدور حولها نقاش دائم فى الشارع الفلسطينى وفى العالم، ولا بد لأحد من أن يقوم بتناولها سينمائياً، فالسينما هى جزء من العالم."

صعوبات كثيرة واجهها "أبو أسعد" قبل أن يخرج فيلمه إلى النور أهمها العثور على ممولين يمتلكون الشجاعة والجرأة لتقديم الدعم المالى اللازم لإنتاج فيلمه. وأثناء التصوير كانت الرقابة المتشددة التى تفرضها السلطات الاسرائيلية على نابلس فى مختلف نواحى الحياة.

يقوم ببطولة الفيلم : قيص ناشف – على سليمان – لبنى ازابال – عامر هليهل – هيام عباس – أشرف برهوم.. مخرج الفيلم "هانى أبو أسعد "من مواليد الناصرية فى فلسطين عام ١٩٦١. كاتب سيناريو ومخرج ومنتج.. درس الهندسة بهولندا. وفيها قام بإنشاء شركة أيلول فيلم للإنتاج، وأنتج من خلالها برامج تليفزيونية عن مشكلة الهجرة. أخرج أول أفلامه القصيرة "بيت من ورق" عام ١٩٩٢، بعد تقديمه عدة أفلام وثائقية تتحدث عن تعدد الثقافات فى أوروبا والشرق الأوسط أخرج أول أفلامه الطويلة الفيلم الكوميدى "بنت ١٤" عام ١٩٩٨، ثم أخرج بعده "القدس فى يوم آخر" أو "زفاف رنا " عام ٢٠٠٢ ، والذى اصطحب فيه المشاهد فى رحلة زواج يكاد يكون مستحيل بسبب الاحتلال. لكن تنتصر إرادة رنا. تنتصر إرادة الحياة على الأسلاك الشائكة على جنود الإحتلال.. كما عُرض فيلمه الوثائقى الطويل "فورد ترانزيت" عام ٢٠٠٢ فى مهرجان كارلوفى فارى عام ٢٠٠٣.

محمد بكرى

مم[illegible] ومخرج من عرب فلسطين فضل البقاء فى الأراضى المحتلة ولم يغادرها. [illegible] الهو[illegible] الإسرائيلية نتيجة الحرب لكنه حافظ على هويته الفلسطينية.. كرس نفسه وعمله السينمائى لخدمة قضية بلاده ومنها الفيلم التسجيلى القصير "جنين.. جنين" الذى يُدين إسرائيل ويفضحها بالصوت والصورة. حيث استطاع "بكري" أن يلتقط مشاهده ويصورها بكاميرا متنقلة تحت طلقات البارود. فحاربته إسرائيل بشتى الطرق حتى لا يعرض الفيلم سواء داخل إسرائيل أو فى أى مهرجان دولي.

جاءته أول فرصة للعمل كممثل فلسطينى فى السينما العالمية من خلال المخرج الفرنسى "كوستا جافراس" كان يبحث عن ممثلين من فلسطين أثناء الغزو الاسرائيلى لجنوب لبنان عام 82_ للقيام ببطولة فيلمه "هنا_ ك".. حضر "جافراس" عرض مسرحى عن "صبرا وشاتيلا" يُقدمه "بكري" فرشحه لبطولة الفيلم.

اتجه للإخراج السينمائى حينما فشل فى العثور على مخرج ومنتج لفيلم "جنين جنين".. شارك الفيلم فى مهرجان قرطاج وحصل على جائزة أفضل فيلم قصير وشارك فى مهرجان الاسماعيلية وحصل على جائزة_ من أفلامه الفيلمان الفلسطينيان حيفا و"درب النباتات" والفيلم الايطالى "خاص" والدنماركى "روميو وجوليت" والكندى "ليالى الغربة".

السينما العراقية

الفيلم العراقى "Underexposure " أو "غير صالح للعرض" إنتاج عام ٢٠٠٤ . هو أول فيلم عراقى روائى طويل يتم تصويره بالكامل داخل بغداد عقب الحرب الأمريكية على العراق.. الفيلم يأتى بعد سنوات طويلة من توقف إنتاج السينما العراقية الروائية منذ أوائل التسعينيات. هو ثمرة جهد مجموعة من السينمائيين العراقيين أطلقوا على أنفسهم مجموعة "الناجين".. أى الناجين من الحرب.. الفيلم يُثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن الفن الجيد لا يحتاج إلى مؤسسات ضخمة أو إلى تمويل. ونجوم.. يُثبت أن الفن الجيد يخرج رغم أنف الظروف القاسية, والأوقات العصيبة.. بل ربما كانت هذه الظروف دافعاً قوياً لميلاده القيصري.

يمزج الفيلم بين الأسلوب الروائى والتسجيلي. هو فيلم داخل فيلم.. فيه يدفع المخرج بدفتر يومياته المليء بآلام الحرب. يُحاول أن يبث الحياة فى الذاكرة. ويُترجمها إلى سينما.. هو فيلم يشبه العزف على القيثارة. له نسيج خاص يُشبه أهل العراق. يسرد حكايات مشبعة بالقهر والموت والحب. حكايات ينتابها التردد بين موجات اليأس والأمل. فيها يُحاول المخرج أن يمزج الفرح بالحزن بالغضب.. فرح بسقوط نظام "صدام حسين". وحزن على النفس والأهل والوطن. وغضب مما يفعله الأمريكان

فى بلاده.. الفيلم وثيقة ترصد الحياة فى العراق، تعكس الواقع الجديد. وتُسجيل ما أصبح عليه العراق عقب الغزو الأمريكي.

يطرح الفيلم آثار الحرب والدمار على المستويين النفسى والإقتصادى على مختلف فئات الشعب العراقي.. يرصد الخراب الذى عم كافة المنشآت العراقية. يرصد الآلام التى يُعانى منها المدنيين الأبرياء.. "ميسون" موضوع فيلم أخيها وحبيبها "حسن" هى مُدرسة توقفت عن الذهاب إلى المدرسة خوفاً من القصف. فأصابها الحزن والإكتئاب من جراء حبسها لشهور طويلة. تجد عزائها فى جسدها. لكن الغياب المستمر لحبيبها، ووحدتها القاتلة تجعلها تُقرر العودة لعملها بلا خوف.. "حسن" يجد سلواه فى إيمانه بأن أفلامه ستحيا وتُخلد.. لكن عازف الموسيقى المُقعد يجد الموسيقى عاجزة عن وصف حالة الحرب والدمار التى شملت المدينة. فينتهى إلى الموت.. "ناصر" شاب مشرد أو مُصاب بالجنون يهيم فى الشوارع أثناء القصف ليجمع الأكياس النايلون ذات الألوان المشرقة ليُزين بها جدران مأواه.. عندما يجد جندى عراقى مصاب يحمله على أكتافه يحاول إنقاذه. يستشعر فى وجوده دفء الصحبة المفقود. لكنه فى منتصف الأحداث يُلقى به فى النهر فيقتله. مثلما يفعل مع نفسه.. يُقدم الفيلم العديد من ضحايا الحرب منهم بائع الصحف بحذائه الممزق وخفة دمه.. الأب الذى فقد ولده فى الحرب لكنه يستمر فى الحياة .. المرأة التى تُمرض جندى عراقى مُصاب رغم الخوف من رد فعل الجنود الأمريكان. ثم تنتابها رغبة فى إقامة علاقة مع عازف الموسيقى.. الفيلم يكشف عن وجود الحياة والموت جنباً إلى جنب. يكشف عن قوة الحياة فى مواجهة الموت.

جنون التحدي

كانت فكرة الفيلم ورحلة خروجه للنور وإنتاجه أشبه بحرب شرسة اكتنفها جنون التحدي.. هو تجربة تُؤكد صدق مقولة الروائى الشهير "باولو كويلهو" فى روايته "ساحر الصحراء": " أن الطبيعة حينما تتحقق من صدق أسطورة الإنسان تتآمر ضد كل الظروف حتى تُحقق له هذه الأسطورة."

يحكى "عُدى رشيد" مخرج الفيلم عن الفكرة التى طرحها "زياد التركي" مدير

تصوير الفيلم. بأن يُصوروا فيلماً بالأبيض والأسود عن ما يحدث فى العراق.. حينذاك كان يصل إلى العراق لفاتِ شريط نيجاتف قياس ٣٥ ملم أبيض وأسود. بطول ١٠٠٠ قدم للفة الواحدة ليتسلمه التجار ويقطعوه ثم يلفوّه فى بكرات الفوتوغراف ٣٦ كادر للبكرة الواحدة. فكر "زياد" و"عُدي" فى شراء هذه اللفات قبل التقطيع ووضعها فى الكاميرا السينمائية. اتفقوا على أن يُصور "زياد" ثم يقوم بالتحميض بنفسه فى معمله الخاص الصغير. بدأ "عُدي" فى كتابة السيناريو. لكن المشروع أُجهض لعدم قدرتهما الحصول على كمية الفيلم الموجب لطبع الفيلم. حيث كان من المستحيل وضع النيجاتف داخل ماكينة المونتاج لأنه سيتلف مع بداية عمل.

عادت الفكرة للحياة من جديد حينما فتح "زياد" إحدى علب الفيلم الخام الذى توقفت "كوداك" عن إنتاجه منذ عام ١٩٨٢.. كان الفيلم الخام قديم جداً. أصابته حالة تيبس. وكان الشريط قابل للكسر عند لمسه.. الخوف من تلف الفيلم الخام جعلهم يُجرون إختباراً " تست ".. فى غرفة مظلمة إقتطع "زياد" جزءً من الشريط ولفه فى كاميرته الفوتوغرافية. وأخذ يصور تدريج لونى لثلاث درجات لونية الأبيض ثم الأسود فالرمادي. إكتشف بعد تحميض الفيلم إمكانية التصوير على تلك الخامة.. فواصل عُدى كتابة السيناريو.. استخدموا كاميرا سينمائية قديمة نسبياً هى أريفلكس بى ألـ ٣. كانت من نوع كارل ساي. لم يستعملها أحد منذ ما يقارب الـ ٢٠ سنة.

استطاع عُدى من خلال مساعدى مدير التصوير الوصول إلى "بيتر بويس " المسئول عن مبيعات "كوداك" فى الشرق الأوسط والذى أقنع "كوداك" بأن تُحمض الفيلم مجاناً. كان "زياد" يجرب كل شيء. فصور أول تجربة نهارية. وجاءت النتائج جيدة. فأعقبها بتجربة أخرى ليلة داخلية. قاموا بتحميض الفيلم فى بيروت. لكن تصحيح الألوان والمكساج والمونتاج تم فى برلين بألمانيا.. لجأ المصور إلى استخدام ضوء أكثر مما فى ظروف التصوير العادية وذلك لتلافى عيوب التصوير. كما تم تنفيذ معالجات كيميائية بمعامل كوداك.. بعض الممثلين كان يقف للمرة الأولى أمام الكاميرا. لكن الكمية المتاحة من الفيلم الخام كانت قليل جداً. لذلك لم يتسكن الممثلون

من إعادة تصوير أى مشهد.. كانوا يقومون بعمل بروفة على المشهد دون تصوير حتى يتم إتقانه ثم تدور الكاميرا للتصوير.

الفيلم يُذكرنا بما حدث فى الإتحاد السوفيتى "سابقاً" بعد ثورة ١٩١٧ عندما تم عزله عن بقية دول أوروبا من الناحيتين الإقتصادية والثقافية. لكن مع أوائل العشرينيات جرت تجارب فنية جريئة فى روسيا. فظهرت فى الموسيقى أصوات جديدة غريبة تُقلد خلاطات الأسمنت والجرارات والشواكيش. وفى المسرح امتزجت المسرحيات الكلاسيكية على خشبة المسرح مع البهلوانات. وأخذت السينما نصيبها من هذا التطور فبدأت سلسلة عظيمة من الأفلام الروسية منها : المدرعة بوتمكين ـ الأم ـ عشرة أيام هزت العالم ـ نهاية سانت بيترسبرج ـ عاصفة فوق آسيا ـ الأرض .

"غير صالح للعرض" هو الفيلم رقم ١٠٠ فى تاريخ السينما العراقية التى بدأت فعلياً على أيدى المصريين فى عام ١٩٤٦ بفيلمى "ابن الشرق " والقاهرة بغداد".. تاريخ العراق السينمائى شابه كثير من الضعف بسبب الظروف السيايسة وحالة الحرب شبه المستمرة والحظر الدولى المفروض على العراق لفترات طويلة.. لكن فيلم "غير صالح للعرض" تجربة تنبض بالحياة. تجربة مليئة بالتحدي.. تحدى الموت. والقهر. وفقرالإمكانات.. تجربة تُثبت أن السينما العراقية تُبعث من جديد.

سمير نصر

بعد ١١ سبتمبر تغيرت حياة ملايين المسلمين فى أوروبا وأمريكا بشكل واضح. حيث تحولوا من مواطنين إلى متهمين بين يوم وليلة. يُصور الفيلم الألماني" بذور الشك " للمخرج المصرى "سمير نصر" صعوبة الحياة فى هذا الجو الذى تحول إلى هستيريا حقيقية على يد وسائل الإعلام وبعض السياسيين الذين يستغلون الخوف لخدمة أهدافهم.. الفيلم يُصور رد فعل السياسة والأحداث التاريخية على الناس العاديين.. "مايا" بطلة الفيلم الرئيسية. إنسانة لا تهتم بالسياسة. لكن ذلك لا يحميها من أن تنجرف مع التيار السائد. حتى تُلحق أضراراً بالغة بأسرتها.

تدور أحداث الفيلم حول البروفسور "طارق عزمى" جزائرى الأصل متزوج من "مايا" التى تعمل فى التصميم الفنى بإحدى المجلات، ولهما ابن يُدعى "كريم" . يبدأ عالمهما السعيد فى التحطم إثر زيارة يقوم بها رجلان من مباحث أمن الدولة الألمان

إلى مكتب "مايا"، حيث يستجوبانها عن زوجها "طارق" الذى تم تصويره أثناء حفل زواج أحد المشاركين فى العملية الإرهابية الشهيرة فى الولايات المتحدة الأمريكية يوم ١١ سبتمبر ٢٠٠١، ولذلك هناك شبهة فى أنه أحد الإرهابيين غير النشطين مؤقتاً. لا تصدق "مايا" الاتهامات. لكن عندما يصل فجأة الإيرانى "ريزا" صديق "طارق" يبدأ قلق "مايا ". تتوتر علاقتها بزوجها خصوصاً عندما تكتشف غموضه وإخفائه بعض الأمور عنها.. تكتشف السلطات الألمانية إختفاء عينات من فيروس ايبولا التى يُجرى عليها "طارق " تجاربه.. تزداد شكوك رجال الأمن ويمنعونه من دخول معمله.. تنفى مايا إتهامات رجال البوليس الفيدرالي. عندما تُخبر طارق يُبدد مخاوفها. لكن رجال البوليس لا يكفون عن ملاحقتهما والضغط عليهما.. الجو الهستيرى المحيط بهما يجعل ثقتها فى زوجها تهتز. فتبدأ فى مراقبة تصرفاته فى توتر وعصبية إلى أن تتضخم الشكوك إلى حد لا يُمكن تحمله. فتنهار حياتها الزوجية.. أحداث الفيلم مستوحاة من حادثة حقيقية.

الفيلم مدته٩٠ ق. إنتاج عام ٢٠٠٥ . يقوم ببطولته: سيلكى بودنبندر – مهدى بيبو – محمود علامى – جوك جارتزك– بيرند ستيجيمان.. أنتجته شركة ماران بتمويل من قنوات إس. دبليو. أر / إيه. أر. تى .إيي/ بي. أر. عُرض فى المسابقة الرسمية وحصل على جائزة نجيب محفوظ لإخراج العمل الأول. كما حصل على شهادة تقدير.

سمير نصر مخرج الفيلم من مواليد كارلسروهى بألمانيا عام ١٩٦٨. درس إدارة الأعمال بجامعة مانهيم فى ألمانيا . التحق بأكاديمية الفيلم بمدينة لودفيجسبورج.. أخرج أثناء دراسته عدة أفلام. أهمها الفيلم الروائى القصير " الخبز " الذى عرض فى المسابقة الرسمية لمهرجان لوكارنو ١٩٩٧. وحصل على جائزة أحسن عمل أول من مهرجان فيردن بألمانيا. عُرض فيلم التخرج "محطة البنزين الليلية" فى أكثر من عشرة مهرجانات ألمانية ودولية أهمها: هوف. دويسبورج. روتردام . برلين. جوتيبورج وكارلوفى فاري. كما حصل على العديد من الجوائز منها جائزة الأعمال الأولى كأحسن فيلم تسجيلى فى سنة ٢٠٠٠ وجائزة أكاديمية الفنون فى برلين لسنة ٢٠٠١.. يقوم " نصر " بالتدريس فى جامعة سانيس وله كتابات عن السينما فى ألمانيا

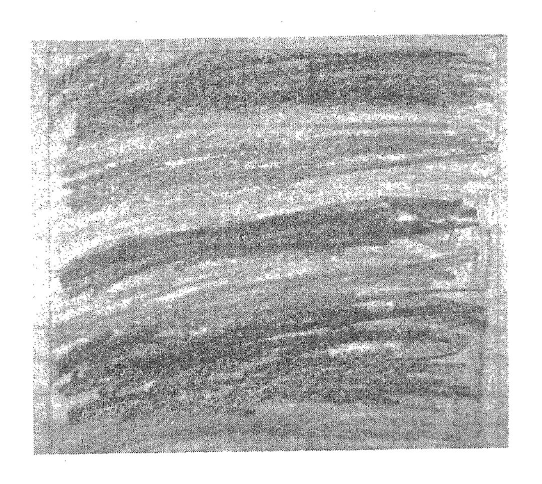
ومصر. كما يعمل فى مجال المونتاج. وقد رُشح للجائزة الألمانية فى المونتاج عن فيلم "حرارة " للمخرج أندرى قيصر .. حالياً يُعد لفيلمين فى مصر الأول روائى عن رواية " شرف "للكاتب صنع الله إبراهيم .. الفيلم الثانى تسجيلى باسم " عبد الحليم حافظ .. أغنية الثورة" يسرد تاريخ ثورة يوليو من خلال أغانى عبد الحليم الوطنية ويحاول أن يقترب من معالم الحلم القومى الكبير وأسطورة عبد الحليم معاً.

السينما اللبنانية

إحتفالاً بالسينما اللبنانية التى إستطاعت تخطى الحواجز المحلية والإنطلاق نحو آفاق عالمية أُقيمت ندوة أتاحت فرصة اللقاء بين صناع الأفلام اللبنانية وبين الجمهور.. تحدث فيها المخرج اللبنانى " جون شمعون " الذى قال " أنه من وجهة نظره لا توجد سينما فى لبنان. لكن تُوجد محاولات لإنتاج أفلام تحكى عن المجتمع وتاريخه وتجربته.. فلبنان لا تمتلك تراثاً سينمائياً مثل مصر وبلاد المغرب. لأن هذه البلدان خاضت تجربة طويلة ولديها مدارس وأساليب سينمائية. أما لبنان فمازالت فى طور البدايات وتعتمد على مجموعة من الشباب المغامر لأن الدولة والحكومة لا تهتم بالسينما. كذلك يبتعد رجال الأعمال العرب عن الإستثمار فى إنتاج الأفلام. لأنهم فى النهاية تُجار يُريدون الربح ولا يهتمون بالفن أوبالثقافة. وإذا وُجد رجل أعمال يشذ عن هذه القاعدة فإنه يضع مئات الشروط قبل أن يقوم بتمويل أى فيلم.. لذلك يضطر السينمائيون والمخرجون اللبنانيون إلى البحث عن تمويل أوروبى لأفلامهم. لكنهم يستعينون بالتمويل الأجنبى دون تقديم تنازلات أو قبول تدخل فى الأفكار التى تطرحها الأفلام."

اتجه عدد كبير من الأفلام اللبنانية إلى تناول موضوعات لها علاقة بالحرب. يرى المخرج " سمير حبيشى " أن السينما ترتبط إرتباطاً شرطياً بكل الظواهر التى يعيشها المجتمع سواء كانت سياسية أو إقتصادية أو إجتماعية وفى لبنان مازال الناس يُعانون من آثار الحرب التى استمرت ما يقرب من ١٥ عاماً. كما أن السينمائيين اللبنانيين لم يجدوا بعد لبنان الذى يحلمون به ويتمنونه.. حينما يجدون بلدهم مثلما يرونه فى أحلامهم عندها سوف تتحول السينما اللبنانية إلى موضوعات

جديدة. فالسينما اللبنانية مازالت فى مرحلة البحث عن شكل وطابع خاص يُميزها.
يُضيف "شمعون": " إنها فرصة للأجيال التى لم تشاهد بشاعة الحرب. نعرض لهم فى أفلامنا الأسباب التى أدت إلى وقوع الحرب حتى يتجنبوها فى المستقبل. فنحن فى لبنان عشنا حرباً قاسية دمرت البلد والإنسان. ونحن بحاجة لإعادة بناء هذا الإنسان. لذلك نقدم لهذه الأجيال تجاربنا فى أفلام لتساعدهم على إكتشاف تاريخهم.. السينمائيون يحلمون أكثر من غيرهم. كما أن السينمائيين اللبنانيين لديهم أحلام مرتبطة بالواقع ولديهم رغبة قوية فى بناء مجتمعهم وتطويره. فالأزمات التى يمر بها المجتمع تكون حافزاً للمبدعين.
الأمر ذاته أكده " أسد فولادكار "مخرج فيلم " لما حكيت مريم " بحديثه عن صعوبات التمويل فعندما فكر فى تقديم عمل سينمائى بحث عن قصة لا تحتاج أموالاً كثيرة فى إنتاجها فوجد هذا متوفر فى قصة " لما حكيت مريم " التى اشتغل عليها حتى استطاع تقديم الفيلم الذى حصل على جوائز من بينها جائزتان فى مهرجان الإسكندرية قبل ثلاثة أعوام.. فى البداية استطاع "فولادكار" توفير ميزانية صور بها معظم المشاهد حتى نفدت. فتوقف بحثاً عن ميزانية أخرى لإستكمال مراحل الفيلم.. فى فيلمه الجديد " هستيريا لبنانية عادية " إتبع نفس الأسلوب تقريباً حيث انتهى من تصويره بنظام الفيديو. ثم بدأ يبحث عن تمويل لتحويله إلى شريط سينمائي.
تلعب مؤسسة السينما اللبنانية. التى تأسست منذ ثلاث سنوات فقط دوراً جديداً فى دعم السينمائيين اللبنانيين كما تقول " إيمى بولس" رئيسة المؤسسة. من خلال التمويل الذاتى وتقديم المساعدات فى تسويق الأفلام. خاصة فى ظل استبعاد الحكومة للسينما من قائمة إهتماماتها. فلا يوجد دعم ولا ميزانيات للسينما فى موازنة وزارة الثقافة. هذه الحالة دفعت عدد من السينمائيين بعد الحرب إلى إنشاء مؤسسة تساعد صناعة السينما وتعمل على تحقيق أحلامهم.. كانت الخطوة الأولى هى إنشاء صندوق للدعم المالي. والعمل على تغيير قوانين الدولة برفع جزء من الضرائب المفروضة على الأفلام. ثم بدأت المؤسسة فى خوض تجربة الترويج للأفلام اللبنانية فى الخارج من خلال المشاركة فى المهرجانات الدولية وكان آخرها بمهرجان كان . وقالت أن صناعة السينما اللبنانية بدأت تشهد حالة من الرواج بإنتاجها ٦



أفلام دفعة واحدة هذا العام. وهو أعلى رقم في تاريخ السينما اللبنانية.. مُشيرة إلى مشاركة لبنان بفيلمين في مهرجان لوكارنو وحصولها على جائزة من مهرجان نانت بفرنسا. لكنها إنتقدت سياسة توزيع الفيلم العربي في صالات العرض وهيمنة الفيلم الأمريكي على أسواق التوزيع في دور العرض بالدول العربية.

جرشكل

البنى الثقافية السائدة والتغيير

قاسم مسعد عليوة

«الثقافة السائدة والاختلاف».. عنوان جيد لمؤتمر يعقد فى ظرف لعله الأدق فى تاريخ مصر المعاصر.. ظرف كثرت فيه الإخفاقات السياسية، والانكماشات الاقتصادية، والتراجعات الحضارية، لدرجة أصبحت معها الثقافة السائدة محل تساؤل ممض حول مدى صلاحيتها لأن تكون ركيزة للنهضة، لاسيما أنها وصفت بالتقليدية، ووصمت بالتخلف، ونظر إليها باعتبارها إرثاً فولكلوريا ينتمى إلى عصور انقضت بقضها وقضيضها.

وتعثرت الإجابة على هذا التساؤل بسبب تضخم الإشكاليات الناجمة عن ثنائية الانفتاح والانغلاق الثقافيين، وإزاءها برز رأيان متعاكسان من بين آراء متعددة. رأى يؤكد ضرورة الانخراط بلا قيود فى مسيرة التحديث العالمية والأخذ بمفاهيمها الثقافية القائمة على الحرية والتعددية وإزاحة كل ما هو متوارث وإن كان سائدا، وآخر يغلق الأبواب ويرفض ثقافات الآخر بزعم أن الانفتاح عليها لن يؤدى إلا إلى الوقوع في براثن القوى التى تبغي فرض هيمنتها الاستعمارية على مقدرات البلاد.

ومع تضارب هذين الرأيين يعيش مجتمعنا المصرى حالة من الحيص بيص، فمع الانفتاح تخسر البلاد أصالتها، ومع الانغلاق تتحجر ويتكلس فيها الجوهر

الإنسـاني. ويزيد من هذه الحالة سوءاً عدم اضطلاع أغلب المثقفين بالمهام الطليعية المعقودة عليهم، وغيابهم عن ساحة الفعل، وإن دخلوها فبسيوف دون كيشوت الخشبية. ومنهم - وهذه طامة كبرى - من أسهم فى إنتاج ثقافة العنف، أو انتصر للاستبداد، أو استسلم للفساد، أو أشاع الخرافة، أو عمل على تغذية المشاعر السطحية بكل ما هو مسف مبتذل، أو سعى للفصل بين عنصرى الأمة بفعل من الفقر والجهل والتعصب. ومنهم - وهذا هو الأخطر طراً - من أخذ بتصور واحد لثقافة واحدة ولا يرى تطوراً إنسانياً إلا من خلال هذه الأحادية.. فالتصور واحد، والثقافة واحدة، والاتجاه واحد، والحزب واحد، والزعيم واحد، وهكذا.. ومن - وما - يخالف هذه الأحادية لا تصرف يستحقه سوى النفي. أما ما تقدمه تحولات الزمن من براهين على وجود ثقافات متعددة، لا ثقافة واحدة، فأمر لا ينبغى الالتفات إليه لأنه يخرج عن أجرومية النهج الأحادي.

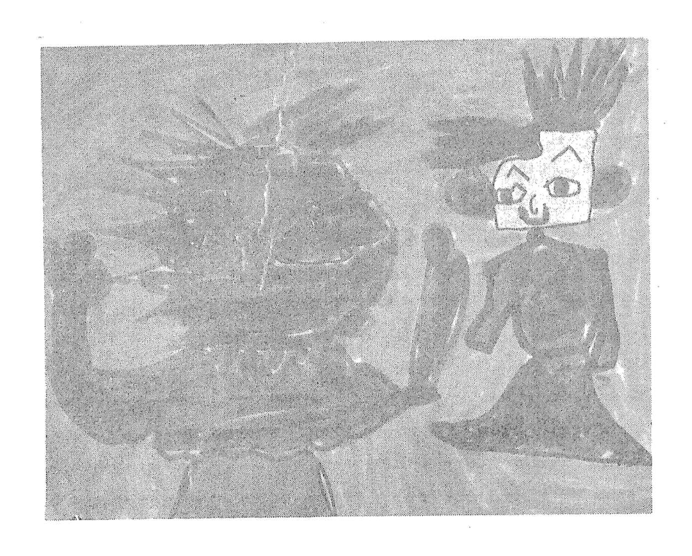
يحدث هذا على الرغم من أن المثقفين - بإجمالهم - هم الأكثر دراية بمصر ماضياً وحاضراً والأكثر قدرة على استبصار المستقبل، وهم الذين يمتلكون أدوات التنوير المعرفية والعملية، وبإمكانهم أن يوجهوا هذه الأدوات باتجاه منفعة المجتمع أن انتهجوا منهجاً مغايرا للنهج الذى لا يولد غير الانحطاط والإظلام وحمامات الدم. والتغيير يحتاج إلى ثقافة وفلسفة ورؤية وتجرد من العاطفية والعصبية والميل إلى التصفيات الثأرية. وغالباً ما يشير الانفتاحيون إلى تجارب الآخرين عند الحديث عن التغيير باعتبار أن التغيير من خلال البنى السائدة أمر عقيم، وأن نسفها واستبدال غيرها به شرطان جوهريان لنجاح عملية التغيير. لكن في المقابل هناك من يعارض هذا الاتجاه، ويشير - بدوره - إلى المخاطر التى نجمت عن التغيير الذى طرأ على البنى السائدة شأن الأجنبي، فى حين أن الصين حافظت فتقدمت. وواقع الأمر أن الاتجاهين غير سليمين لاختلاف الظروف والشروط التاريخية والبيئية والثقافية بيننا فى مصر وبين شعوب هذه الدول.

وباعتبار أن التغيير أصبح مطلباً ملحاً، وأن الخارجين على البنية الثقافية السائدة وعددا ممن يطالبون بالمحافظة عليها قد أقروا بعدم امكانية الاستمرار بالوضع

الراهن، وبما أنه لم تتشكل بعد قوى التغيير بالشكل الذى يمكنها معه أن تقبض على زمام المبادرة، وإن ظهرت إرهاصاتها فى المجتمع المدنى بنشوء أكثر من حركة وأكثر من تنظيم وبما أن أحداً من المنادين بالتغيير لا يريد لمصر الانهيار فمن رأينا – وربما شاركنا هذا الرأى آخرون – أنه قد آن الأوان للإعلان عن مرحلة انتقالية تصاغ فيها استراتيجيات وخطط وبرامج التغيير الثقافي، وما يرتبط بها ويتفرع عنها من أمور حياتية، بحيث تناقش من خلال تفعيل المشاركة الشعبية، فى أجواء من الحرية والشفافية، وعبر منطلقات جادة، وبأساليب ديمقراطية. ونقترح لإدارة هذه العملية جمعية وطنية ينتخب أعضاؤها من بين أفراد الشعب وتنظيماته المدنية على اختلاف أنواعها: ثقافية، سياسية، نقابية، حقوقية، اجتماعية، بيئية، رياضية، اقتصادية.. إلخ دونما تفرقة بين خارج على السائد أو داخل فى لحمته.

وإلى المبادرين بنقد فكرتى «المرحلة الانتقالية والجمعية الوطنية وإبداء تخوفاتهم – المشروعة – من أنهما قد يطيلان من هيمنة السائد ويؤخران من إحداث التغيير المنشود، نقول إن مجرد إقرار هذه المرحلة يعنى أن تغييراً قد طرأ، وأن اهتزازا قد نال السائد المهيمن لمصلحة الجديد الذى يجب أن يدرس بعناية، وأن يوضع منهج واضح يمكن من خلاله للمصريين أن يتعاملوا بوعى وفهم مع كل ما هو جديد ومتغير، وأن يمارسوا مع الآخرين التبادل الثقافي، القائم على التنوع والتعدد، بالطريقة التى تحافظ على الهوية ولا تشوهها أو تطمس بعض ملامحها وما من شك أن الأخذ بهاتين الفكرتين من شأنه تدعيم إرادة التغيير، وتعضيد المنادين به، وترسيخ أساليب جديدة تستهدف تنمية الوعى بأهمية التغيير وحتميته بما يحقق مصلحة جميع القوى والفئات التى لها وجود فى المجتمع، ومصلحة المجتمع ككل.

ربما بدا هذا المقترح بعيد التحقق، أو بدا مستحيلا بدون ثورة ثقافية مكتملة الأركان، لكن أليست الثورة الثقافية أهون من غيرها؟.. ألا يعد البدء فى مناقشة هذا المقترح خطوة أولى على الطريق الصحيح لمنع التشوهات الحالية والمحتملة ويحول بين مجتمعنا والانهيار؟.. وإذا كانت العلاقة بين الديمقراطية والثقافة تمثل إحدى أهم القضايا المثيرة للجدل على الدوام ألا يتيح الأخذ بهذا المقترح الاقتراب من حسم هذه



القضية؟.. أليس من الطبيعى آنئذ أن يؤدى هذا الحسم المحتمل إلى نبذ النفى المتبادل الذى ينغص على المصريين شئون حياتهم، ويستبدل الاعتراف المتبادل به، باعتبار أن هذا الاعتراف هو أساس مجتمع المشاركة الشعبية، وإقامة حوار حضارى إنسانى حقيقى بين الشعب المصرى وشعوب العالم؟

المقترح قابل للنقاش وللتعديل والإضافة، وقطع الطريق الطويل، مهما كان شاقاً، يبدأ بخطوة.

قصة

وردة برسم القلب

عبد الحميد البسيونى

هل أنا مازلت بالإسكندرية. لابد – فهذه رائحة اليود والأمونيا تهاجمنى أننى أذكر: كنت بذلك البهو الجميل – بالفيلا المتواضعة باستانلى – كنا وجدنا. هل كنت أنت أيتها الحقوقية أم كانت أميمة. لابد أنها كانت أميمة لأننى لم أكن قد عرفتك بعد. كنا وجدنا.. الصالة طويلة عالية السقف ومهيبة. وتلك الكنبة الأنيقة أمام التلفزيون. تترك يدى تتجول بحرية. أذكر : أدلك سلسلة ظهرها فى ألم وهى ساكنة: لست قادرة على الاستمرار.. لست قادرة.. ثم تنخرط فى البكاء – أرجوك لا تفهمنى خطأ.

اتسلل بعد الواحدة والنصف صباحاً. أذكر: أننى عندما وصلت إلى المندرة.. نظر إلى زميل الغرفة مذهولا: كأنك ميت.. كأنك ميت.. كنت أصرخ فيه: ماذا فعلت لهذه المدينة. طعنتان فى القلب . لا أدرى لماذا قلت له هذا أيتها السلحفاة لأنها كانت طعنة واحدة لكننى قلت طعنتان. هل كانت الإسكندرية تفتح لى قلبها النيئ لتخبرنى أذكر: جهاز التسجيل الأسود الضخم يزعق بهمجية (الفراولة بتاع الفراولة.. بتاع الفراولة..

بتاع الفراولة..) والولد المتخلف كان عارياً إلا من مايوه أزرق يرقص فى الغرفة كأنه مصاب بلوثة وهو يقول: كأنك ميت.. كأنك ميت. ويستمر فى الرقص. كان ميدان وكشك سجائر قريب من البحر. أترنح لحظة ثم أكاد أسقط . يسرع إلى رجل ويسندني. كذلك يسرع بائع الكشك ويفتح لى زجاجة كوكاكولا. أشرب فأتماسك قليلا . ثم يوقف لى سيارة تاكسى وأهمس للسائق. المندرة.. ثم (الفراولة بتاع الفراولة بتاع الفراولة). أين كنت فى هذه اللحظة أيتها السلحفاة هل كنت فى بطن أمك تحاولين الخروج مثل قصيدة. أم كنت تمسحين شوارع «باكوس» بعينيك السوداوين باحثة عن الكلمات التى سوف تطلقينها فيما بعد مثل سهام مسمومة. أعرف . كنت تتعطرين مثل وردة للدخول فى إحدى قصائد «كفافيس» أو تتهيئين لكونك «ميلسيا» التى سوف يعشقها «داريل» وأنت تشرحين لى كيف أصل إلي مكتبك: بعد الكوبرى مباشرة تنزل.. أول شارع على اليمين.. ثانى دور. سأجدك جالسة مثل راهبة. المكتب غرفة صغيرة وجميلة والحمام فى المواجهة. أغلق الباب فتهمسين لى بأنك – نظرا للواقع الموضوعى – تتركين الباب مفتوحاً. فأفتحه وتجلسين خلف المكتب: أننى أرغب فى الجلوس إلى جانبك هل كنت ترغبين حقاً أيتها السلحفاة، مثانتى ممتلئة والحمام مغر. كنت تضحكين وأنت تقولين شيئا عن بيت الراحة. لماذا أحببت مكتبك إلى هذا الحد. وأنا مستلقى على الفوتيه الأزرق الباهت. قبالتك. وصوت فيروز يشجن المكان ببطئ والإضاءة خافتة. وأنا أفكر لماذا كان لجسدك الضئيل كل هذا الحضور. وأنت تتحركين بتؤده تعدين لى كوب النسكافيه والسخان الصغير يضئ وعيناك تضيئان. هل قرأت لك ساعتها جزءاً من الحقوقية أذكر: التاكسي.. الذى أوقفه لى رجل الكشك – يخترق الكورنيش والبحر غاضب من شئ ما . هل كنت ميتا إلى هذا الحد. لأن سائق التاكسى كان ينظر إلى مثلما تنظرين إلى شخص ميت وهو يقول: مالك يا أستاذ. فيه حاجة.. لابد أن فى الأمر امرأة: هل قلت له بأن أميمة ليست امرأة ولكنها طالبة مفعوصة فى نهائى طب آه.. تصور .. بنت مفعوصة وتفعل بك هكذا. كلهن كذلك يا أستاذ انظر. فك أزرار قميصه. فلمحت مرسوماً على صدره نقوشاً فى لون الحنا. كانت أضواء الشارع تسقط عليها فجأة

فتدب فيها الروح لحظة ثم تختفي. والتاكسى يسير فى انسيابية فوق الكورنيش: سأحكى لك القصة فيما بعد. أشعر بأننا سوف نصير أصدقاء. المهم الآن أن تتماسك، فى داهية كل نساء العالم. كلهن «بنات....». لماذا أصر «النبوى» أن يعطينى ورقة بها اسمه وعنوانه فى أبو بكر الصديق المتفرع من شارع السودان بباكوس عندما وصلنا إلى «المندرة» لماذا رفض أن يتقاضى مليما واحدا نظير توصيله لى وهو يشد على يدي. هل كنت ميتاً إلى هذا الحد.

ثم تقومين أنت بإغلاق باب المكتب هامسة: فليذهب الواقع الموضوعى فى داهية. وتسكتين «فيروز» وكنت أنا قد أسكت وشيش السخان ما هذه السكينة وهذا الهدوء. لماذا ترد الروح فى جسدى هكذا مثل تيار.

ربما سمعتك تقولين «كما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدى علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى رموز جديدة فكذا المطالب المتجددة دائماً فى المجتمع وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة عن وسائل فنية جديدة.

وربما قلت لك بأن «سارتر» عندما كتب ذلك كانت عينه عليك أنت كان يعرف بأن البحر سوف يقذف بك فجأة فى زمن قادم وأنك سوف تملئين سماء الإسكندرية بالرموز الجديدة لكنه - سارتر - لم يكن يعرف بالتأكيد بأنك سوف تتركين المكتب وتأتين تجلسين إلى جانبى فى هدوء تضعين يدك الدافئة فوق خدي. تجسين نبضي: الله مالك.. إنت أصفر قوي. كأنك ميت. أنا أذكر: كان الهدوء وكانت السكينه وبقايا من صوت «فيروز» تتناثر فى الغرفة. أتمدد فوق الفوتية وتتمددين إلى جوارى. وعندما حصل كل منا على الآخر. كانت الروح قد ردت إلى جسدى كاملة. غير منقوصة.

وكأن صوت ميكروفون الفجر يمزق كل هذا السكون: صباح الخير أيتها السلحفاة. فتبتسمين فى خبث: سلحفاة إيه بأه.. صوتك وهو يتسلل إلى أذنى عيناك وهما تتفتحان هرولتك الجميلة وأنت تعيدين ترتيب المكتب. لماذا أشعر بالروح وهى تسرى هل الإسكندرية جميلة هكذا دائما فى الفجر كان على بأن أغادر أخرجت الورقة من جيبى ٦٣ شارع أبو بكر الصديق المتفرع من شارع السوق لابد أن النبوى نائم الآن.

كان الشارع خاليا تقريبا. وأخذت أبحث فى أرقام العمائر ٦١ ثم يافطة صغيرة أسفل ٦٣ – النبوى همام – منزل صغير مكون من طابق واحد. ترددت قليلا قبل أن أضغط فوق الجرس. ثم فتحت لى امرأة سمينة بيضاء. كانت مندهشة قليلا: النبوى موجود؟ ورأيته يقف خلفها مباشرة: نعم موجود يا أستاذ. تفضل وسعى يا وليه. أزاح المرأة قليلا فى عنف . كان مرتبكاً وربما مندهشاً أيضاً. جذبنى إلى الداخل فى عنف غير مبرر وهو يردد: تفضل.. تفضل. أجلسنى فوق كنبه فى الصالة. كان يلبس الفانلة الداخلية وبنطلون بيجاما. قال: لحظة واحدة.. ثم اختفى فجأة. جلست بالصالة المزدحمة بالأشياء بينما أرتب العبارات التى سوف أقولها. لماذا هجمت على بيته هكذا فى الفجر. واكتشفت بأننى لا أجد سبباً معقولا لذلك. ربما كانت تلك الطيور المرسومة فوق جسده هى التى تشدني. عندما ظهر فجأة وقفت دون أن أشعر وقلت: أنا آسف .. الوقت غير مناسب بالمرة ولكن.. ولا ولكن ولا حاجة يا أستاذ .. كنت أشعر بأنك سوف تأتي.. تصدق بالله.. أنى انتظرتك ليلة امبارح.

كان قد ارتدى قميصاً أبيض فوق بنطلون البيجاما فيما راح يكمل: كل من يرى هذه «طيور لابد أن يأتي.. هى فى الحقيقة ليست طيوراً.. أنظر. رفع القميص الأبيض فبانت بطنه عاريةٍ تماما وسرته البنية المستديرة كأنها حفرة يحوطها شعر كثيف ثم أخذت أتأمل الأشكال المرسومة فوق بطنه بالكامل فوق ظهره أيضا عندما استدار. لم تكن طيوراً بالفعل. كانت أعضاء ذكورة وأعضاء أنوثة مرسومة بعناية وكأن فناناً محترفاً قد حفرها. كانت مرسومة بترتيب غريب فى متتالية هندسية بأحجام مختلفة فوق البطن والظهر فقط. أما تلك المرسومة فوق الكتفين والساعدين فكانت طيوراً بالفعل.

كنت قد لاحظت ذلك عندما نبهنى «النبوى» هذه ليست طيوراً أيضاً . أنها بلابل: كن يرسمنها وهن يرددن هذه بلابل الحب أيها المصري. هل تزيد ريالات.. دولارات: وكن يضحكن بينما ظهرى يا أستاذ يؤلنى كأن ساقية تشفط منه السائل ثم رميننى أمام البيت والفاجرة التى اصطادتنى تحلف بشرفها أن رأتنى مرة ثانية فى الحى كله فإنها سوف تسلمنى إلى من لا يرحم كان قد ارتدى قميصه مرة ثانية. وسمعت المرأة

تتكلم من الداخل: عايز حاجة يا سى نبوى؟ جاء الصوت مغايراً. أنثوياً جداً كأنها تتكلم من بطنها. به غنجةخفيفة ربما لأنها مستيقظة من النوم تواً: نجيب شاي؟ لم يرد «النبوى» كان يسترد ذاته من المملكة ثم أكمل: أنت لا تعرفهم يا أستاذ. يهرولون دائماً فى الشوارع في أوقات الصلاة يهشون الناس كالذباب آه لو حدث واضطهدوك. ستقطع رأسك بالسيف فى ساحة المسجد الكبير بعد صلاة الجمعة.. القصاص .. القصاص.

كنت لحظتها مازلت فى مسامي. فى شفتى طعم أعلى العنق عند منبت الشعر. وفى قلبى نهدك الفتى وهو منتصب. وفى كفى استدارة الردف المعجز عندما تهمسين بالأه سكندرية خالصة فتسرى الكهرباء وتتفتت الخلايا ويصير الجسد مهيأ لاستقبال الروح التائهة بينما جسدك على أهبة الاستعداد أيضا لامتصاص السوائل الدافئة البيضاء - كنت ملتصقة بى وأنا جالس فى هدوء استمع إلى «النبوى» وهو يحكى عن حقه الضائع. تفتحت حواسى فجأة عندما ذكر اسمك: بعد رجوعى وكلمت محامية معروفة.. مكتبها قرب من هنا.. شرحت لها القصة وقلت لها عايز حقي لماذا تستيقظ اللحظة هكذا وتقف فى حلقى. ولماذا يلح على القول: عندما تحب امرأة فى مدينة فإن المدينة يصير لها طعم آخر.

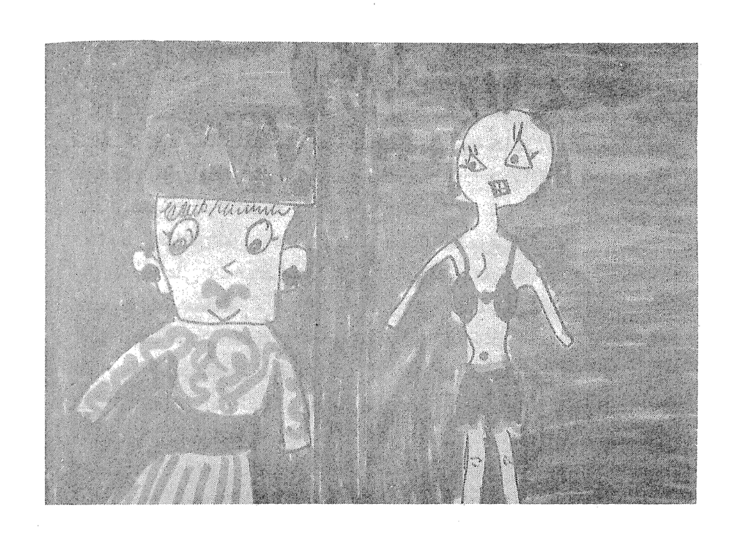
هل أنت الآن.. هى الإسكندرية. لماذا كل هذا الشبق والموهبة الأنثوية التى ربما تفوق الشعر فى بدنك. ولماذا تسيل فى دمى الآن - محطة الرمل وصفية زغلول وتمثال سعد المواجه للبحر والنبى دانيال والكريستال والنادى النوبى - مثل عصارة يقذفها المتوسط فى شراييني. كنت قد قلت لى سوف أراك فى العاشرة. عندى محكمة اليوم سأراك فى الكريستال لمدة نصف ساعة. وربنا يسهل.. خلاص.. لماذا تخرج، خلاص «هذه وكأنها قطرات شهد فى فمى ولماذا تعطى أحبالك الصوتية للغة مذاقا خاصاً. ونكهة هى الفجر الجميل والدعوة القاسية لجنة مفارقة. ويجيئ صوت «النبوى» مثل نشاز: عايز حقي.. مكتبها قريب مَن هنا جداً. هى طيبة وخدومه بنت بلد بصحيح.. قالت سأحاول ثم يسألنى : هتقدر تعمل حاجة؟! ثم أننى سمعته يصرخ فجأة فى المرأة البيضاء التى فتحت لى الباب.

كانت واقفة أمام الباب مثل جملة زائدة. ترتدى زى الخروج وتحمل حقيبة يد جلدية سمراء وكبيرة نسبياً وغير مقفلة جيدا، يطل منها طرف قميص النوم التى كانت تلبسه حين رأيتها فى دخولى: أنا ماشيه وهى تنظر إلى أخذت فى تسبيل عينيها الواسعتين المكحولتين فبدت مثل كلب بحر ضخم يسترحم المتفرجين. كأن يقول لها غورى.. غورى مع السلامة . فينا راح يغمز لى بعينيه: امرأة شرموطه. تأتى إلى عندما لا تجد مكانا تنام فيه. أعرفها منذ مده طويلة كانت زميلة ثانوى لاختى الوحيدة: نشوى لكنها انحرفت.

بعد أن خرجت المرأة تجسد الفراغ وتمكنت من رؤية النبوى ربما للمرة الأولي. فى الخامسة والثلاثين تقريبا. ممتلئ الجسد لا هو بالقصير ولا بالطويل. له شارب كث وأسود ربما على حساب صلعته البارزة عيناه مستدريتان مثل عينى حية وله أذنان كبيرتان بلون مختلف عن لون بشرته المائل إلى الدكنة. تكوينه الذى يوحى بالقوة ثابتا. يعطيه شكلا لائقا إلى حد كبير فيما عدا أنفه الطويل قليلا والمدبب كمنقار لطائر جارح. غير أنه من الممكن أن يدمر كل ذلك أحساس بأن شيئاً ما مهتز فى ذلك التكوين كصورة زاهية لكنها غير ثابتة على شاشة، جلس قبالتى فيما راحت عيناى تمسحان الصالة. أجهزة كثيرة مكدسة فى صناديقها . تليفزيونات ملونة أجهزة كهربائية عديدة وغير مستعملة.

ثم انتزعنى صوته مثل لطمة مباغتة: اختى الوحيدة نشوى: هى صديقة أيضا لتلك المحامية التى حدثتك عنها. منذ أن مات أبي. وعلى فكره مات أبى فى نفس يوم ولادتها غريبة يا أستاذ. مش كده؟ غالبا ما تموت الأم ليلة ولادة الطفل وليس الأب. القدر يلعب معى لعبة غريبة. المهم مات الرجل وترك لى زوجته والطفلة وهذا البيت. تزوجت أمى بعد عام واحد. تمكنت أنا من استكمال البيت لكن نشوى – تقف فى زورى دائماً. هى بنت قوية طول عمرها ولسانها أطول منها وجلابة مشاكل.

لماذا عندما قال نشوي. أحسست بأنك حاضرة كأنك الضوء الذى يدخل من النافذة أو الهواء المشبع برائحة البحر. هل نحن نائمان الآن فوق الفوتيه الأزرق بمكتبك وأنت تهمسين: حاسب: حاسب – بهدوء – بهدوء.



لماذا هذه اللحظة ممتده ومطلقة ونهائية كأنها الدهر ولماذا غاب عنى صوت «النبوى» فجأة هكذا. وما هذه البلابل التى تقفز من جسده وتملأ الصالة. تقفز من الساعدين وتحلق، تهدم وتزأر كطائرات نفاثة تحوم حول الهدف. تحط فوق الأجهزة العديدة بالصالة ثم تصرخ مثل منبه ضخم: سوف تراها فى العاشرة.. فى مقهى الكريستال.. فى العاشرة.. فى العاشرة.

قصة

سريالية

سوسن عمر

دائما كان الموت حجراً ملقى فى بحيرتى الراكدة.

يخرج الدخان متشحاً بالسواد يتلوى كالحية رافضاً البقاء فى دفء الإناء.

العادية تسود المكان والأسرة الرمادية المتسخة بالبياض تتراص صاغرة تتلقى أحمالها المبصوقة خارج دوائرنا المتزامنة.

كنت أسرع الخطى بين الأسرة لعلنى أستطيع أن انتقى لى حالة.. مجرد حالة! رقم يطبع على الورق ويعلق على هذه الأسرة الممدودة فى برودة المكان وكان إحساسى الشاب يحلق بى بعيداً عن النهايات فأمسكت بداياتى بيدى تدفعنى دفعاً فى خضم الحياة المنقوصة.

الدوائر رغماً عنى غير مكتملة.. اللاشىء يؤرق سكونى الجدلى (المتوتر).

كان النجم المنطفئ بعيداً يتلألأ رغم انطفائه وكنت وحدى أحسه رغم عنفوان الشباب المتلفح بالقوة والأمل فى التحقق داخل إطار رومانسيتى الجميلة المعذبة.

رغم وردية الأشياء كان السواد يطرح نفسه.

لا أملك لعينى رؤى أخرى ولا أملك لهاجسى بالزوال بديلاً.

وقفت لحظة مشدودة أتأمل هذا الجسد الضعيف إلا من إنسانيته التى تعارك جدلية

المرض وانفلات الزمن وينسج خيطاً رفيعاً بينه وبين لحظة الحقيقة المرتقبة.

النسيج يتكامل واللحظة تقترب.

الضفائر تتلوى هزيلة تئن أنيناً ضعيفاً، متدلية خائرة على هذا التهدل الذى كان يوماً ما صدراً مفعماً بالأمومة والامتلاء، وكم لهثت فى طواياه فتنة الاشتهاء.

أحسست بالأشياء تتداعى وقصاصات الذكريات تتناثر كبريق النجوم فى السماء.

توحدت مخيلتى بمخيلة سلفادور دالى وأحسست ببرودة لوحاته تسرى فى جسدى وصمتها المبهم الغريب، يتسرب رغماً عنى إلى أنفاسي، وتملكنى خوف الوجود وحدى فى عالم سريالى ينفض عنه فجأة سرياليته ويلتحف بالواقع.

بحثت عن الملامح الممسوحة.. عن نفسي.. عن العالم.. عن المعانى والأحاسيس.. عن محض وجود.

كان اكتمال اللحظة نقصاً للوجود.

مازال القفص الذى يدعى صدراً يهبط ويعلو ببطء يلفظ آخر كلمة اعتراض على عبوديته المترافقة مع زمن وجوده الزائل.

وكان الشحوب يلف الجسد الممدود رغماً عنه ويعلن عن لحظة خروج من الأطر الزمنية – لحظة تحرر وعناق للسكون .. لحظة كمون الصمت فى الجسد الواهن ولحظة تبخر الآمال والأحلام والرؤى والفتنة بالكلمات المنمقة والمتشيئة فى وجود وهمى – لحظة لا انتظار للغد .. للجديد .. بل لحظة عناق لصمت الحقيقة المبهمة دون سأم.

كم هو غريب أن تتحقق الحياة بمعانقة العدمية فتتحول وجوداً واقعياً.

كانت الدهشة مستغربة فى المكان حتى أخرجتنى من رحلة تأملى التى لم تستغرق سوى ثوانٍ معدودة.

ماتت!... مسكينة ماتت!

تثاءب السؤال على شفتي..وهل كانت تعيش؟

رغم دفء السرير وبرودة جسدها المصوص. التف الجميع حولها فأحسست بالوجود يمد يده إليها من جديد.

همهم الجميع بكلمات غير مفهومة وتعالت الأصوات.

تتعالى الأصوات وتتعالى من أجل لحظة حزن رصين على حشرنا أرقاماً فى رحلة الخلق.

بل كان من أجل استرداد العهد الحكومية فالغطاء والملاءة والجلباب الرمادى المبطش بلطخات السابقين عهدة لابد أن ترد كما ردت الحياة مصاصتها إلى عدميتها الأولى.

تصارعت التمرجيات كما يتصارع الذئاب على الفريسة، كل يخطف ماله والجسد ينسلخ كالأرنب من جلده فى صمت أشبه بصمت الكون قبل لحظة الخلق.

صم الصمت أذني.

ركزت نظرى على إناء الشوربة الساخن والدخان الراقص للحظته لأستمد من الموت مظهراً للحياة.

كم شدتنى النظرة الراكدة بين الأجفان المتهدلة بخنوع كالح، ولفت نظرى تشبث أناملها الخشنة المتخشبة بحافظة جلدية متهرئة رغم الارتخاء البادى للجسد.

مددت يدى أسحب آخر رغبة تتعلق بالحياة وبدأت معها رحلة غوص فى الذات.

فى هذا الجيب الشفاف ترقد صورة فوتوغرافية (لحظة مسروقة من الزمن).

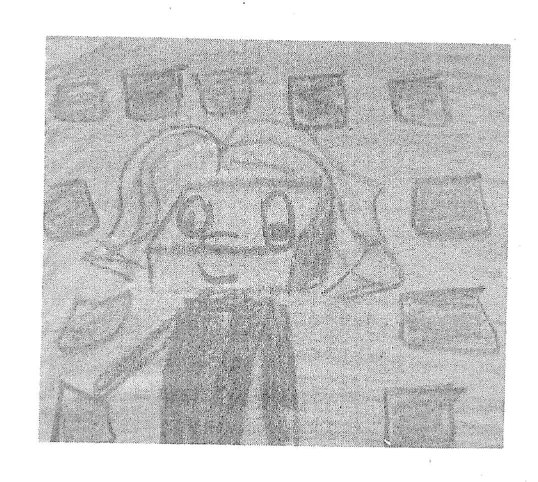
كان الشعر ينسدل فيها بحرية ثائراً ضد سجن الضفائر.. يلمع تحت أشعة الشمس متدفئاً بنعومة الشباب، وكانت الشفاه ترسم ملامحها بابتسامة تعانق الحياة وتحدد حدودها باللون الأحمر القانى وكأنها دعوة دائمة للثورة والوجود.

وكم أحسست أن للعيون بريق حياة لا نلمسه إلا فى صور ذكرياتنا.

كانت تجلس لصق زوجها الشاب تكاد تسمع دقات قلبيهما فى لمعان النظرات المحبة وسط حديقة ممتلئة بالورد المستحية حناناً.

مددت يدى فى الجهة الأخرى لأخرج صورتين لحياتين إحداهما لضابط صغير السن يبدو أن المبصوقة كانت أمه، والأخرى صورة لشابة جميلة تحمل نفس ملامح امتداد الحياة فى تفاصيل وجهها المفعم بالحيوية. معلنة عن تكرار اللعبة كأنه صدى لصوت الأزل الوجودى.

فتشت مرة أخرى قد استطيع أن أعثر لها على عنوان.. انتماء.. يعطى لهذه الرحلة



معني.

تعثرت يدى فى ورقة مطوية بعناية فأسرعت بفتحها فإذا بها ورقة طلاق.

وكأنه إعلان مبدئى بانفلات الوهم – اللحظة .. الانتماء.

دققت النظر مرة أخرى فى بقايا القصة الراقدة على تابوتها الرمادى.

صور عديدة تتلاطم فى ذاكرتى وصوز عديدة تتقارب وتتباعد.. أخذت نفساً عميقاً

واحسستنى وحدى .. أحمل هذا التابوت.

فرأيت نفسى..



قدم تصلح للفرجة

الطاهر شرقاوى

«مثل قدم طفل». هذا أول خاطر مر فى ذهن الولد، وهو يتأمل القدمين الممدودتين فى الهواء. كانت البنت تريه الشراب الذى اشترته حديثا، عندما لفت نظره القدم الصغيرة، وفكر أن قدمها أيضا تصلح للفرجة، وأنه لو وضعها فى راحة يده، بالكاد ستملأها.. كان مشدودا لهما: دائما تبهره الأشياء الصغيرة، كأجساد البنات النحيفة، أو الأثداء التى فى حجم جوافة، واليوم لأول مرة، يشوف قدما فى مثل هذا الحجم.

«حذاء مقاس ٣٥ سيكون مناسباً، واصل الولد تفكيره ، وهو يتأمل القدم التى بدأت تتأرجح فى الفراغ. بينما قالت البنت، وهى تبص على قدميها الراقصتين: «عادي».

أهلها لم يضعوا قدمها فى حذاء من الحديد، حتى لا تكبر. هى هكذا من الأول، خلقة ربنا يعني. ومثل أى بنت عادية، ظلت تنمو ، وتنمو، وكل فترة تنبت لها أعضاء جديدة. أما القدم ولأسباب غير معروفة، فقد توقفت عن النمو، ولأنها دائما بعيدة عن العين، لم يلاحظ أحد من أفراد أسرتها،

وجـود هذه القـدم الصـغـيـرة، وهى أيضـا لـم تشـتك أبدا لأى من صـديقـاتهـا أو مدرساتها، من القدم الطفلة التى تمتلكها.، ربما لأنها كانت تمشى بشكل طبيعي، ولم تعان فى أى وقت من آلام فيهما، أو لاعتقادها بأن كل البنات لهن أقدام مثل قدميها، بالإضافة إلى أن الموروث الثقافى السائد فى طبقتها الاجتماعية كان يركز جل اهتماماته، على أعضاء أخري، يرى أنها تلعب دورا مهما، فى تحديد مصير صاحبتها، وطبعا لم تكن القدم، تدخل فى الحسبة ضمن تلك الأعضاء.

بدت البنت خائفة من الولد، الذى كان يصر فى كل لقاء لهما، على رؤية قدميها، بينما هى كانت تعتقد، أنهما لا تستحقان كل هذا الشغف، وأنهما فى النهاية مجرد قدمين. خصوصا وأن زميلاتها فى السكن. بررن ما يحدث، بأنه نتيجة مؤكدة لغضب الأم عليها، لذلك سلط الله ولدا مجنونا يتعلق بها. وكن يحمدن الله فى سرهن، على أن منحهن عشاقا ليست لهم أطوار غريبة، قائلات لها فى أسى حقيقي: «مسكينة». بينما الولد – ولكى يبدد مخاوفها – أخذ يشرح لها، أهمية القدم وأنها تعرضت لظلم تاريخى بشع، فلم يهتم بها أحد من الشعراء، أو النحاتين، مثل اهتمامهم بالشعر والعينين والشفتين، أو الصدور والأرداف، وأنه ظل لفترة طويلة من عمره، يعتقد أن هؤلاء الشعراء، وقعوا فى غرام بنات ليست لهن أقدام مثلنا.

بعدها، أصبحت قدم البنت الصغيرة، ضيفة دائمة على أحلام الولد، ليس هذا فقط، بل احتلت مساحة من أحلامه، لم يصل إليها أى شيء آخر، تلك الأحلام التى كانت تمتلئ ببنات، يمتلكن أعضاء صغيرة.

واعتاد الولد أن يشوفها فى يقظته أيضا، لثوان معدودة قبل أن تختفي، كأن يفتح الدولاب، فتبرز مربوطة بخيط، وهى تتأرجح ببطء، أو تداعب خده بأصابعها الرقيقة، أثناء انشغاله فى المطبخ، بعمل الشاى بالقرنفل. لم يكن يجزع منها، أو يشهق فى رعب، عندما تلمسه على حين غفلة، بالعكس، كان مبسوطا من شقاوتها، ومن لعبة الظهور والاختفاء، التى تمارسها معه.

أصدقاء العم فرويد، وأساتذة علم النفس، سيدلون برأيهم، قائلين فى نبرات هادئة: «الأمر واضح، الولد عنده عقدة التعلق بالقدم»، ثم يضعون ساقا على ساق، ويعدلون

فى حـركـة لا إرادية، من وضع النظارات السـميكة على أنوفـهم، وهم يواصلون: «العلاج سـهل، متابعة طبيب متخصص لعدة جلسات، وسيعود إلى طبيعته» ثم يرسـمون ابتسـامة على وجوههم، تبث الطمـأنينة فى النفوس، ويكملون: «لا داعى للقلق».

بينما البنت، ولكى تدفع نظرات الشفقة، التى تسكن زميلاتها، كانت تقول لهن، عندما تأتى سيرة الولد: «أنا ليس لى دعوة، هو الذى يحبني، فماذا أفعل؟». لكنها ضبطت نفسـها أكثر من مرة، وهى راقدة على السرير، ترفع قدمها حتى صدرها، تبص عليها، فى محاولة لتبين سر تعلق الولد بها، كانت تمرر أصابعها ببطء، ثم تمسك القدم فى يديها، كانت حقا تشبه أقدام الأطفال، طرية، وغضة، ولها أصابع قصيرة ورقيقة، وجميلة فعلا. وهذا دعاها إلى أن تصعد بأصابعها إلى أعلي، بداية من عظمة الساق وحتى رأسها، كانت ترى جسدها من جديد، وبالفعل اكتشفت مناطق أخري، لم تكن تأخذ بالها منها، مثل منطقة ما بين الفخذين، وخلف الأذن، والرقبة، والسرة، وأسفل الإبط.

كل هذا جعل الولد يفكر فى طريقة ما، للاحتفاظ بالقدم بشكل غير مألوف، كأن يجتزها بسكين مثلا، ويضعها بجوار جهاز الكمبيوتر، لتصبح فى مرأى عينيه طول الوقت، أو يدقها بمسمارين فى الجدار المواجه لسريره، لتكون أول شىء يطالعه، بعد الاستيقاظ من النوم.، أو يضعها ملفوفة فى غلاف زجاجى، له قاعدة حديدية مزخرفة، مستمتعا برصد نظرات الإعجاب، فى أعين زائريه، وهم يمتدحون جمال القدم، وغيرتهم الواضحة من امتلاكه لهذه التحفة النادرة.

نص

أخطاء المونتاج

ياسر عبده

(١)
الخروج

يخلف الواحد موعدين فى حياته، ميلاده/ موته، مازلت أتردد فى تسليم نفسى لهذا الرحم اللعين، من المفترض أن أولد اليوم رغم أننى جربت أن أحيا لأعوام عدة ذلك بعدما أقسمت لهم بشرفى بأننى سوف أعيد تكرار أخطائى كما هي، ودون أدنى تعديل.

أعرف أننى لن أكون عاقلاً، إذا ما أقدمت على أخطاء ، كالزواج من شجرة أو تطبيق سماء كورقة، وإلقائها فى سلة مهملات، أو الإضراب عن الإيقاع، حتى النزف.

إن عنفاً بهذا العطف ، كجر العالم من طرف قميصه إلى أقرب جحيم، أو قطف موجودات - بلا رحمة - يانعة، كبيوت وأفكار ومدن كاملة.

«أعرف شخصاً منع ارتطام مواد الأمطار والأسفلت، بنظرة حادة من عينيه، وكان شريراً للغاية عندما اختلس أحد عشر كوكباً من خزانة عامة - فى نفس الليلة - وقيد الحادث ضد مفتون».

إن عنفاً بهذا العطف، لن يفيد أحداً بالعكس، سوف يسمح بالتحدث - بحرية - عن أخطاء المونتاج، على أن أهزم - إذن - هذا الخيال المخنث، ذلك بعد أن أولد حتى أبدأ حياتى الجديدة على نظافة.

فى الواقع لا يمكننى أن اغتال كل خبراتى السابقة، هكذا - بجرة قلم - أو أنعتها بالعاهرة، ومن ثم أترك للأمن شرح تفصيله فى عالمها الأنثوى تجذب الأفواه إليها، فى الواقع - حقاً - لم يعد لدى قدرة على فعل شىء.

(٢)
التكوين

كانوا أحاديى الرؤية، حينما كانوا يعبرون - بثقة مبالغ فيها - ممرات أرواحهم ، كانوا بحاجة ليدين كى يصنعوا أساطيرهم، لجسم كامل وقدمين كى يواجهوا شغب العيدان الطويلة - «كإحدى المنتجات الخيالية للزراعة» - لدماغ كى يعقدوا صفقات خاسرة مع الأيديولوجيا.

لم يكونوا خالقين لشىء - هكذا تصوروا - ولم يسألوا - حتى - عن أهمية وجود حواجز كثيفة فى ميدان التحرير، ولما كانوا قد فقدوا خبراتهم فى الطيران - بخيول بيضاء، ومن ورائهم تترك حواء نهديها يجلدان - بقوة - ظهورهم، ويداها كإيقونتين على صدورهم، ومن ثم كان يمكنهم - بسهولة - القفز - مثلا - من رصيف الجامعة الأمريكية إلى رصيف المجمع - أسلموا أجسادهم المرهقة لهيئة النقل العام، وصارت حواء تنتفض لأقل فحيح.

سأقصف هذه الحواجز بكل ما أوتيت من لغة وجنون - ولأجل خاطرى فقط - هذا أفضل - فى الواقع - من خلق تعاسة بعيدة تدعى «سماء» على أن أولد فى ميدان بلا حواجز، وتحت إعلانات غير «كوكاكولا» و«وفودافون»، سأستبدلها بدمى مارى مدحت منير، أو غمازتى سلوى عندما تغتاظ من ادعائى البراءة بعد كل فعلة شريرة، كأننى صرت قادراً على فعل شىء.



(٣)

فى البدء

سأصنع شعباً من الدمى والأفعال الشريرة البريئة، وسألون له حواجزه بألوان منتخبة، ولو أننى لا أطيق سوى البنفسج، ذلك بعد أن أنزع الألوان الرسمية من فوق أجساد الأشجار والأرصفة والشوارع والطيور.

هنا سأجمع الجرحى والقتلى معا، وأوضح لهم بأن من دخل المترو، متحف الحضارة المصرية، الحزب، آتيليه القاهرة، مسارح العروض التجريبية، فهو آمن.



البنت اللى بتشبه بطلات السيما

جمال حراجى

ما كانتش الحكاية حكاية حب فاشل
أو حلم كان نفسها تحققه
أو زى ما قالت فى محضر الشرطه
إنها كانت بتنظف «إزاز» البلكونه
فوقع عليها قطع شريانها
هى قالت كده بس
عشان تنهى الحكايه
ونهتها فعلاً .. زى بطلات السيما
وبقى جواها جرح
ما قدرتش الأمصال ولا جلسات
الكهرباء تداويه
هى وحدها اللى عارفه السر
السر اللى عشانه قطعت شريانها
كان ممكن تشرب «ألف» برشامه

منوم وتموت فى هدوء
ولا تشوف دمها بينزف
لما ملى الأوضه ونزل ع السلم
فى المستشفى كانت بترمى الورد من الشباك
وتتخانق مع المرضات اللى منعوها
تتكلم فى التليفون .
وتزعق بعصبية للطرف الثاني
وتحمله المسئولية كامله عن
تمزيق شريانها ودمها اللى ملى الأوضه
هى نفسها اللى كانت بتقابل
الراجل العجوز بالأحضان
وتبوسه بعنف ورا الباب
وتسأله عن وعده القديم
بالجواز العرفى ونصف الأملاك
وفاتورة المستشفي
وباقات الورد المرميه
تحت شباك المستشفى

الحب عند ابن حزم الأندلسى والأصفهانى

عن دار رؤية للنشر صدر كتاب «الحب عند ابن حزم الأندلسى وابن داود الأصفهانى.. هل اقتبس الأول من الثانى؟!» للدكتور محمود إسماعيل والذى يكشف فى دراسته عن ظاهرة خطيرة جداً وهى اقتباس ابن حزم فى كتابه «طوق الحمامة» أفكار الأصفهانى من كتابه «الزهرة» من خلال الموازنة بين النصين مثبتاً أسبقية ابن داود فى طرح تلك الأفكار، وادعاء ابن حزم أنه مبدعها.

وقد استهل الكتاب بمقدمة ضافية للتعريف بالكتابين المذكورين ومؤلفيهما، ناعياً على ابن حزم – وهو من هو – الوقوع فى منزلق السرقات العلمية مرجعاً الفضل إلى ذويه، معيداً الحق إلى نصابه.

صبحى شحرورى وثلاث ليال فلسطينية

ضمن إصدارات المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومى صدر كتاب «ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً» للكاتب الفلسطينى صبحى شحروري.

وهو عبارة عن كتابة ذاتية مضفرة برؤية واقعية تعتمد على أفق جمالى حيث رحابة السرد والفضاءات المتنوعة للبوح، التى تصل – أحياناً – إلى تخوم الشاعرية.

ومن أجوائها:

«الشرايين تستذكر الآن، المشوار، ما بين خفقة القلب الأولي، وخفقته الأخيرة، فى لعبة الحياة والموت. مثل ظبى تعس، آوى إلى رقدتى الأخيرة، فى جنة شوكٍ، أحاول أن أغفو على تل هزائمى».

آخر الحصون المنهارة

«آخر الحصون المنهارة» الرواية الجديدة للأديب الفلسطينى «مشهور البطران»، وهى رواية ذات منحى واقعى تلعب على وتر المقاومة، عبر لغة فنية تنحاز إلى سرد التفاصيل الدقيقة.

كما صدرت للبطران أيضا مجموعة قصصية تحت عنوان «شرفات البيت الجميل».

من الجدير بالذكر أن البطران من مواليد ١٩٦٥ يعمل مدرساً للكيمياء فى المدارس الفلسطينية، وقد صدر له من قبل «البيت الكبير» مجموعة قصصية، و«جوه فى درب الآلام» رواية.

متاهات السراب الجميل

عن سلسلة إشراقات أدبية بالهيئة المصرية العامة للكتاب صدر للقاص السعداوى الكافورى مجموعته القصصية الثالثة «متاهات السراب الجميل».

وقد صدر له من قبل «احباطات فضفاضة» و«شروخ الروح».

صرخة أبى العلاء

على نفقته الخاصة أصدر الشاعر أحمد مصطفى سعيد مجموعتين شعريتين هما «صرخة أبى العلاء» و«آبار السراب» وتنحو التجربتان منحى كلاسيكياً يعتمد على جماليات اللغة عبر رومانسية الأداء.

من أجوائها:

من أنت ..ومن تكوني/ خبريني عن أمانيك/ فأنا إنسان فضول/ أحب وضوح الأشياء كالشمس فى كبد السماء/ وهل راودك الحنين لسؤالك عني/ أم ترفضين».



حلمى سالم ومدائح جلطة المخ

«مدائح جلطة المخ» الديوان الخامس عشر للشاعر حلمى سالم والذى صدر عن سلسلة كتاب الهلال، وهى التجربة الأولى من نوعها بالنسبة لهذا الإصدار والذى قرر الزميل مجدى الدقاق أن تستمر لتواكب المنجز الشعرى المصرى والعربي.

والديوان عبارة عن القصائد التى كتبها الشاعر عن تجربته الأخيرة مع المرض، وقد قدم لها الناقد الكبير د. جابر عصفور مستعرضاً أهم التجارب العربية بداية من المتنبى وحتى الآن.

وجه

مصطفى العقاد

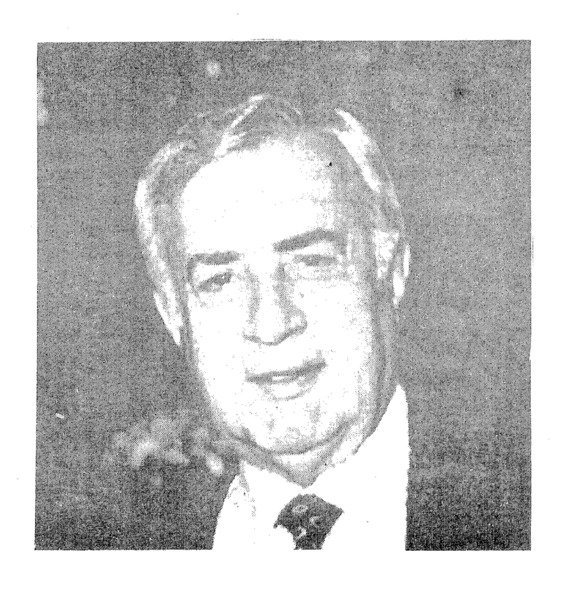
شعاع من نور

كمال رمزى

فى حوار مع النجم، الفنان الكبير، أنطونى كوين، سأل المحاور: كيف أديت دور عمر المختار فى «أسد الصحراء» تحت قيادة مصطفى العقاد؟

أجاب كوين: فكرت فى الاعتذار بعد بداية التصوير. لم أكن أعرف كيف أدخل إلى هذه الشخصية، وأصبت بالحيرة، فالرجل الذي أجسده مقاتل، مؤمن بعدالة قضيته، شجاع، حكيم، عطوف، ولكن ثمة شيئاً ما فى تكوينه لم استطع إدراكه.. وفى مناقشة مع مصطفى العقاد، قال لى «لاحظ أن بداخل عمر المختار نور.. إنه نورانى».. هنا، استوعبت الجوهر، بدأت أتحرك وأتكلم وأصلى وأحارب على هدى الإحساس بالنور داخلي، وهذا النور يضيء طريقي، تنعكس أشعته على قطرات المياه الزاحفة على ذراعيّ حين أتوضأ فتحيلها - عندى - إلى ما يشبه اللالئ.

تألق أنطونى كوين إبداعا، ولولا ما تمتع به العقاد من صفاء لما أدرك ضياء عمر المختار، ذلك الضياء الذى توهج بداخل كوين، وجعل من «أسد الصحراء»، برغم إعدامه شنقا، أنشودة للكفاح والنصر.



مصطفى العقاد، صاحب «الرسالة» الذى جعل للسينما العربية - بفيلميه - حضورا على خارطة السينما العالمية، تعرض لغدر قوى الظلام التى اغتالته مع عشرات الأبرياء.. لكن، هل تستطيع العتمة القضاء على شعاع النور؟

إشارات

فؤاد قاعود

رحل الشاعر فؤاد قاعود فى أوائل يناير الماضى عن سبعين عاما، فهو من مواليد ١٩٣٦، وهو إسكندرانى مثل عبد الله النديم وبيرم التونسي، وكان هذا الشاعر الجميل النبيل قد اعتزل وانسحب وعاش فى مدينة «الشروق» منذ عدة سنوات. ولكن اعتزال فؤاد قاعود لم يكن فيه أى معنى من معانى التعالى والغرور، بل كان فيه إعداد وتحضير لكى يجعل هذا الفنان من نفسه شاعرا خالصا للشعر وحده دون أى شىء سواه، حيث اختار فؤاد قاعود فى إصرار أن يكون شاعرا فقط، وألا يستخدم القصيدة فى أى شىء آخر غير ما خلقت له من التعبير عن نفس الإنسان وتجاربه الحقيقية الصادقة. وقد حرص هذا الشاعر الكبير على ألا يدخل بموهبته أسواق الأدب والفن، ومن ذلك أنه رفض أن يكتب الأغانى التى يرددها المطربون، وكان يستطيع أن يفعل ذلك ويحقق فيه أعلى درجات النجاح، ورفض أيضاً أن يكتب مقالات نثرية كان يستطيع أن يملأ بها الصحف والمجلات، وهو ما اضطر غيره من الشعراء أن يفعلوه بعد أن أصبحت الكتابة مهنة لهم يعيشون منها ويعتمدون عليها، وقد اعتبر فؤاد قاعود ذلك كله من الموانع والعقبات التى يمكن أن تقوده إلى الابتعاد عن ينابيع الشعر الصافية.

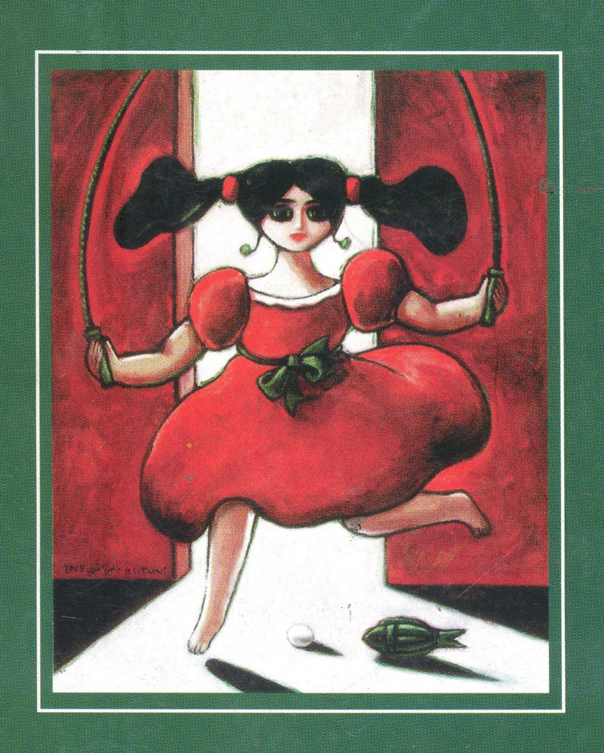
كيف استطاع فؤاد قاعود أن يحقق هذا الإخلاص العالى والنادر للشعر وكيف استطاع أن يتحمل فى كرامة واستقامة وشرف مسئوليات الحياة الصعبة؟.

والله أنا لا أعرف إجابة على مثل هذا السؤال ونحن لم نسمع أبدا من هذا الشاعر الكبير شكوى مما هو فيه ولا أنينا مما قد يعانيه. والمعروف أن فؤاد قاعود كان فقيرا . ولم يكن من الوجهاء والأثرياء، وهو لم يتعلم فى مدرسة ولا على أيدى أساتذة، وإنما علم نفسه بنفسه، وحرص بجهد غير عادى على أن يكون تعليمه عاليا وراقيا وممتدا إلى أوسع الآفاق الثقافية، وعندما فتحت له الشهرة أبوابها وأحاطت به الإغراءات من كل جانب تحصن باختياره الأصلى والوحيد، وهو أن يكون شاعرا وشاعرا فقط. وليس غريبا بعد هذا الإخلاص الصوفى للشعر أن يكون فؤاد قاعود شاعرا فريدا فى صدق الإحساس والتجربة، والبعد عن الصنعة والتكلف والتقليد والأستاذية الشعرية فى الإيجاز والتركيز.

فؤاد قاعود حكاية كبيرة ورائعة فى الفن والتجربة الإنسانية، وهى حكاية شغلتنا عنها ضوضاء الحياة وزحمة الأحداث، ولكن رحيل فؤاد سوف يفتح أبواب الاجتهاد وإعادة النظر فى الثروة الشعرية العجيبة التى تركها وراءه.

نعم. فؤاد قاعود بعد رحيله سوف يولد من جديد.

رجاء النقاش



الأمل للطباعة والنشر   رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢   «الثمن: ٣ جنيهات»